

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa

**Visões do Modernismo:
os formalismos de Rosalind Krauss**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientador: Prof. Marcelo Gantus Jasmin

Volume I

Rio de Janeiro
Março de 2017



Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa

Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Marcelo Gantus Jasmin

Orientador
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Luiz Camilo Dolabella Portella Osório de Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Ronaldo Brito Fernandes

Departamento de História – PUC-Rio

Prof^a Maria Flora Sussekind

Centro de Pesquisa-Setor de Filologia
Fundação Casa de Rui Barbosa

Prof. Ricardo Roclaw Basbaum

Instituto de Artes – UERJ

Prof^a. Mônica Herz

Vice-Decana de Pós-Graduação do Centro de Ciências Sociais
PUC-Rio

Rio de Janeiro, 07 de março de 2017.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização do autor, do orientador e da universidade.

Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa

Graduou-se em Artes Cênicas, habilitação em Teoria do Teatro, pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2007) e em Engenharia de Produção pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2012). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO - 2009). Professor do curso de Engenharia de Produção com ênfase em Produção Cultural na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Possui experiência na área de Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: teatro brasileiro, economia da cultura e arte contemporânea.

Ficha Catalográfica

Sousa, Manoel Alexandre Silvestre Friques de

Visões do modernismo : os formalismos de Rosalind Krauss / Manoel Alexandre Silvestre Friques de Sousa ; orientador: Marcelo Gantus Jasmin. – 2017.

2 v. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2017.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Crítica de Arte. 4. Modernismo. 5. Formalismo. 6. Rosalind Krauss. 7. História da arte contemporânea. I. Jasmin, Marcelo Gantus. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para João Cícero

Agradecimentos

Aos meus orientadores, professores Marcelo Gantus Jasmin e Cecília Cotrim, pelo estímulo e parceria para a realização deste trabalho. Ao Professor Noam M. Elcott, pelo apoio institucional como *sponsor* no Department of Art History and Archaeology na Columbia University. Ao professor Andreas Huyssen, pelos conselhos.

Ao CNPq, à CAPES e à PUC-Rio, pelos auxílios concedidos, sem os quais este trabalho não poderia ter sido realizado.

Um agradecimento sincero aos professores membros desta banca muito especial. Agradeço a Ricardo Basbaum e a Ronaldo Brito pelo acompanhamento generoso a partir da qualificação. Algumas disciplinas do Programa de Pós Graduação em História Social da Cultura foram decisivas para o desenvolvimento desta tese: nas aulas de Cecília Cotrim, compreendi a centralidade do *medium* ao pensamento de Krauss; nas de Ronaldo Brito, especificamente ao longo de um curso focado em alguns ensaios de Rosalind Krauss, entendi a importância metodológica de *ler a favor*. Agradeço também à professora Flora Sússekind – com quem li pela primeira vez um ensaio de Krauss, e com quem continuo a ler. E, por fim, ao professor Luiz Camillo Osório, responsável pelas primeiras aulas de arte e estética modernas que tive na vida.

Aos membros suplentes da Banca, professores João Masao Kamita e Mariana Patrício, muito obrigado. Aos meus colegas da PUC-Rio. A todos os professores e funcionários do Departamento pelos ensinamentos e pela ajuda.

Gostaria de ter tempo para agradecer a todos os amigos que participaram desta aventura, marcada por situações agrídoces (como a minha fuga de um apartamento em Bushwick, as centenas de dólares gastas com excesso de bagagem [*i.e.*, livros], as peregrinações a exposições – em cursos, residências, férias, visitas – etc.), mas não vai dar. Assim, listo aqui um conjunto deles, dando um beijo em cada um: Daniel Bo, Vitoria e John Groom, Julia Neiva, Olívia e Alex Boulware, Valentina Castello Branco, Barbara Alencar, Rodrigo Hiltz, Elisa Faulhaber, Natalia Warth, Jully Irie, Hena Lee, Manu Fantinato, Lívia Breves, Julia Liberati, Pat Froes, Juana Amorim, Keyna Eleison, Joanna Friques, Tiago Vinícius, Roberta Brisson, Lilian Doyle, Thiago Fraga, Rafael Medeiros, Sandor Marazza, Renan Laru-an, Ruth Noack, Martha Telles, Juste Kostikovaite, Ícaro Lira, Isadora Brandt, Beatriz Lemos, Tia da Paz, Tia Isabel, Silvestre Sousa, Raquel Friques, Mariana Patrício, Eduardo Rios, Marcia Casturino, Patricia Lambert, Aline Leal, Diego Paleólogo e Renata Sammer.

Resumo

Sousa, Manoel Alexandre Silvestre Friques de; Jasmin, Marcelo Gantus. **Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss**. Rio de Janeiro, 2017. 697p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A tese investiga a trajetória intelectual da crítica de arte, historiadora e professora da Columbia University, Rosalind Krauss. Dividida em cinco capítulos, a pesquisa contempla as fases históricas de seu exercício analítico, da década de 1960 aos dias atuais. Para isso, elege como ponto de partida a hipótese de seu percurso intelectual ser abordado enquanto sobreposições de correntes formalistas distintas, com especial destaque para o formalismo *greenbergiano*, o formalismo russo e o estruturalismo francês. Pretende-se comprovar que Krauss, mesmo em um contexto notadamente pluralista das práticas artísticas contemporâneas, jamais descarta refletir a respeito das estruturas formais que engendram as obras, isto é, de seus *mediums*. A obra da ensaísta é aqui considerada enquanto um prisma através do qual é possível identificar distintas vozes que circunscrevem o seu campo discursivo: a apologia histórica da arte abstrata de Clement Greenberg e Michael Fried; a geração de pensadores em torno dos periódicos estadunidenses *Artforum* e *October*; a fenomenologia de Merleau-Ponty, a filosofia analítica do “segundo” Wittgenstein, o estruturalismo de Roland Barthes e Jacques Lacan; e, ainda, o pós-estruturalismo de Jacques Derrida. Deseja-se, com isso, oferecer ao leitor brasileiro uma leitura crítica da obra completa de uma das principais vozes da crítica de arte contemporânea estadunidense.

Palavras-Chave

Crítica de Arte; Modernismo; Formalismo; Rosalind Krauss; História da Arte Contemporânea.

Abstract

Sousa, Manoel Alexandre Silvestre Friques de; Jasmin, Marcelo Gantus (Advisor). **Visions of Modernism: Rosalind Krauss' formalisms**. Rio de Janeiro, 2017. 697p. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis looks at the work of the art critic, art historian and professor of Columbia University, Rosalind Krauss. Organized in five chapters, it contemplates the historical phases of her intellectual trajectory, from the 1960s to the present day. The hypothesis that guides this work runs as follows: Krauss' essays should be organized as overlapping layers of distinct formalist currents, with special emphasis on Greenbergian Formalism, Russian Formalism and French Structuralism. This research intends to demonstrate that Krauss, even in a remarkably pluralistic context of contemporary artistic practices, has never discarded reflecting on the formal structures that engender the art works, that is, their mediums. The essayist's contribution is here considered as a prism through which it is possible to identify distinct voices that circumscribe her discursive field: the historical apology of abstract art by Clement Greenberg and Michael Fried; The generation of thinkers around the American periodicals *Artforum* and *October*; Merleau-Ponty's phenomenology; later Wittgenstein's philosophy; Roland Barthes' and Jacques Lacan's structuralism; And Jacques Derrida's post-structuralism as well. In short, this project offers to Brazilian readers a critical reading of the work done by one of the dominant voices of contemporary art criticism.

Keywords

Art Criticism; Modernism; Formalism; Rosalind Krauss; History of Contemporary Art.

Sumário

Introdução	14
1. O Formalismo Greenbergiano (o pictórico)	24
1.1. <i>Modernism, a first wave</i> : planaridade <i>versus</i> profundidade	24
1.1.1. Espaço pictórico, uma entidade verificável empiricamente	24
1.1.2. De Monet e Cézanne a Pollock: caminhos para a arte abstrata	34
1.1.3. <i>Preventive Aesthetics</i> : o formalismo estético <i>greenbergiano</i>	40
1.1.3.1. A apropriação do método transcendental de Kant	40
1.1.3.2. A passagem da crítica ao dogma (e vice-versa)	44
1.1.4. <i>Avant-garde versus Kitsch</i>	49
1.1.4.1. O equívoco de Lessing e o <i>medium</i> da <i>avant-garde</i>	53
1.1.4.2. <i>On Frontality</i> : frontalidade <i>versus</i> planaridade	59
1.1.4.3. A partir do Cubismo: Robert Motherwell e Ronald Davis	61
1.1.4.4. “ <i>Girl who got an ‘A’ from Michael Fried</i> ”	62
1.2. <i>The Responsive Eye</i> : a questão da opticalidade	65
1.2.1. A ilusão da <i>Opticality</i>	65
1.2.2. <i>Op Art versus Opticality</i>	74
1.2.2.1. Jackson Pollock: abstração, opticalidade e informe	78
1.2.2.1.1. O estruturalismo <i>greenbergiano</i> de Krauss	78
1.2.2.1.2. “ <i>The Crisis of the Easel Painting</i> ”: de Greenberg a Krauss	84
1.2.2.1.3. O <i>medium</i> fenomenológico: <i>opticality versus horizontality</i>	88
1.2.2.1.4. Greenberg e o informe	92
1.2.2.1.5. A missão sublimatória de Clem	98
1.3. Frank Stella <i>versus</i> Frank Stella	103
1.3.1. Stella, modernista	104
1.3.1.1. Fried <i>versus</i> Greenberg	107
1.3.1.2. A literalidade pictórica de Frank Stella	110
1.3.2. Stella, Minimalista	114
1.3.2.1. Frank Stella e o problema das séries	116
1.3.3. Greenberger <i>versus</i> Apóstata	123
1.3.3.1. <i>Artforum versus October</i>	126
2. O Formalismo Fenomenológico (o escultórico)	133
2.1. David Smith e a escultura moderna	133
2.1.1. O paradoxo de Greenberg	133
2.1.2. Os desenhos aéreos de David Smith	138
2.1.3. <i>Terminal Iron Works</i>	141
2.1.3.1. A defesa da crítica formalista	141
2.1.3.2. A escultura radical de David Smith	145
2.1.3.3. Linha/Superfície	153
2.1.4. De <i>Terminal</i> a <i>Passages</i> : a apologia da escultura abstrata	155
2.1.5. A descoberta do Construtivismo Russo	163
2.2. O formalismo fenomenológico estadunidense	170

2.2.1. Merleau-Ponty: expressão, percepção e arte moderna	171
2.2.2. A apropriação da fenomenologia pela crítica estadunidense	175
2.2.3 O formalismo fenomenológico modernista	181
2.2.4. O formalismo fenomenológico minimalista	184
2.3. A fenomenologia de Richard Serra	193
2.3.1. As esculturas audiovisuais de Richard Serra	193
2.3.2. A horizontalidade como <i>medium</i>	196
2.3.3. Externalidade <i>versus</i> expressão	202
2.3.4. Serra, Brancusi	203
2.3.5. As dúvidas de Cézanne e Giacometti	207
2.3.6. <i>Line as Language</i> : as formas de vida de Wittgenstein	216
2.3.6.1. Expressão e percepção visual: as <i>language games</i> de Wittgenstein	217
2.3.6.2. Wittgenstein/Merleau-Ponty	221
2.3.7. A linha como linguagem	225
2.4. Minimalismo: entre a teatralidade e a ilusão	228
2.4.1. A ilusão minimalista	228
2.4.2. A teatralidade minimalista	233
2.4.2.1. A doxa minimalista	235
2.4.2.2. Acerca da teatralidade: de Fried a Krauss	241
2.4.3. Anthony Caro, antiminimalista <i>versus</i> Eva Hesse, pós-minimalista	250
3. O Formalismo Estruturalista (o fotográfico I)	257
3.1. O formalismo da atividade estruturalista	257
3.1.1. <i>Grid</i> : um mito modernista	269
3.1.2. Índices: de Duchamp ao P.S.1	276
3.1.2.1. A mensagem fotográfica de Marcel Duchamp	278
3.1.2.2. As máquinas de Duchamp	279
3.1.2.3. A pintura fotográfica de Rauschenberg	285
3.1.2.4. O índice <i>duchampiano</i>	294
3.1.2.5. O campo imaginário de Duchamp	297
3.1.2.6. Índices, índices, índices	301
3.1.3. Variações do quadrado estruturalista	304
3.1.3.1. Julio Gonzalez e o quadrado de Greimas: a valorização da cópia	304
3.1.3.2. Escultura no campo expandido	309
3.1.3.3. O inconsciente: do político ao óptico	324
3.1.3.4. O campo modernista entre Greimas e Lacan	327
3.2. Em nome de Pablo Picasso	335
3.2.1. <i>Our modernity, which is to say our postmodernity</i>	335
3.2.2. O <i>prim</i> de Picasso	338
3.2.3. A semiologia cubista	346
3.2.4. A luta cubista	353
3.2.5. A forma pura do dialogismo cubista	357
3.2.6. A moeda de Picasso	362
3.2.7. Picasso, Mallarmé	367
3.2.8. Paródia, paráfrase, pastiche	375

4. O Formalismo Pós-estruturalista (o fotográfico II)	393
4.1. Pós-Modernismo e o <i>éthos</i> da reprodutibilidade técnica	393
4.1.1. Pós-Modernismo e <i>neo-avant-garde</i>	393
4.1.2. O Pós-Modernismo de Rosalind Krauss	404
4.1.3. Pós-Modernismo <i>versus</i> pluralismo	408
4.1.4. O fotográfico: de Rodin à Pictures Generation	410
4.1.4.1. O inferno de Rodin: a opacidade do <i>medium</i> e a atenção à forma	410
4.1.4.2. O <i>éthos</i> da reprodutibilidade	413
4.1.4.3. Os espaços discursivos da fotografia	419
4.1.4.4. A fotografia modernista	428
4.1.5. Pictures Generation e a aurora pós-modernista	432
4.1.5.1. <i>After Levine effect</i> : apropriação, alegoria e desmistificação	435
4.1.5.2. A teatralidade fotográfica do Pós-Modernismo	441
4.1.5.3. <i>Pop</i> ou <i>Pictures</i> ?	445
4.1.5.4. Os suplementos cruciais de Louise Lawler	448
4.1.5.5. Fotografia: uso social <i>versus</i> espaço discursivo	454
4.1.5.6. Cindy Sherman e o mito pós-modernista	457
4.1.5.6.1. As formas de Cindy Sherman	465
4.2. Visões do Surrealismo	480
4.2.1. Uma diva reprimida?	480
4.2.2. O tempo psicológico enquanto <i>medium</i> surrealista	489
4.2.3. O informe: o formalismo enquanto sacrifício da forma	493
4.2.4. O surrealismo etnográfico de DOCUMENTS	503
4.2.5. O informe em Alberto Giacometti	518
4.2.6. <i>Nadja</i> informe	529
4.2.7. Fotografia surrealista?	534
4.2.8. O informe fotográfico	540
4.2.9. Inquietante e misoginia na fotografia surrealista	555
4.2.10. Max Ernst e a encenação do inconsciente	559
5. <i>Back to</i> Formalismo (o fílmico)	573
5.1. O cinema experimental entre russos e norte-americanos	573
5.1.1. O <i>documentary mode</i> da vanguarda norte-americana	573
5.1.2. O <i>medium</i> de Eisenstein e Vertov	577
5.1.3. A especificidade agregada do cinema estrutural	582
5.1.4. O terceiro sentido de Sharits, Coleman, Marclay e Kentridge	588
5.1.4.1. Paul Sharits e o modo analítico da consciência	588
5.1.4.2. James Coleman e a invenção de um <i>medium</i> estrutural	594
5.1.4.3. Diante do silêncio: o <i>medium</i> de Christian Marclay	597
5.1.4.4. A <i>Fortuna</i> de William Kentridge	601
5.2. Romper a ruptura	607
5.2.1. A hostilidade à Arte Conceitual	607
5.2.2. Do Pós-Modernismo ao Modernismo	618
5.2.3. Reconceituando o <i>medium</i>	629
5.2.4. Modernismo dando de ombros à desconstrução	634
5.2.5. Marcel Broodthaers: mensageiro e apóstata da <i>post-medium condition</i>	644

5.2.6. Documenta X e a morte do cubo branco	654
5.2.7. O campo expandido do <i>medium</i>	662
Conclusão: Formalismo Teórico, o <i>medium</i> de Rosalind Krauss	665
Referências bibliográficas	669
ANEXO I	691

Lista de Figuras

Figura 1: <i>Cutting Device: Base Plate Measure</i> (1969)	196
Figura 2: <i>Tearing Lead from 1:00 to 1:47</i> (1968)	196
Figura 3: Happening “Sports”, de Claes Oldenburg (1962).	248
Figura 4: Diagrama de Klein para a obra de Julio Gonzalez.	307
Figura 5: Quadrado de Greimas	312
Figura 6: O campo expandido da escultura moderna	318
Figura 7: O campo expandido alterado por Peter Osborne	323
Figura 8: O diagrama modernista	330
Figura 9: O quiasma lacaniano	476
Figura 10: O quiasma lacaniano	551
Figura 11: Equivalências da percepção visual	554
Figura 12: A experiência de Filippo Brunelleschi	559
Figura 13: O campo expandido do <i>medium</i>	664

É efetivamente impossível entender o sentido e o alcance dos fatos e dos movimentos artísticos contemporâneos sem ter em conta a literatura crítica que a eles se refere.

Giulio Carlo Argan

A percepção artística é aquela através da qual nós experimentamos a forma (talvez não somente a forma, mas ao menos a forma).

Viktor Chklovsky

Toda crítica deve incluir em seu discurso (mesmo que fosse do modo mais indireto e pudico) um discurso implícito sobre ela mesma; toda crítica é crítica da obra e crítica de si mesma.

[...]

Ela é conhecimento do outro e conascimento de si mesmo ao mundo.

Roland Barthes

Introdução

Esta tese apresenta uma leitura dos ensaios da crítica de arte, historiadora, curadora e professora, Rosalind Krauss. No circuito brasileiro, sua obra é conhecida sobretudo por meio das traduções de alguns de seus escritos, em especial “Sculpture in the Expanded Field”, *Passages in Modern Sculpture*, *The Picasso Papers* e “Video: the Aesthetics of Narcissism”.¹ Em conjunto, estas quatro obras demarcam explicitamente o horizonte de apropriação da obra de Krauss nas últimas décadas, sendo suas análises sobre a escultura moderna as mais referendadas nos debates, escritos e poéticas brasileiros.

A verificação da ordem de surgimento das obras traduzidas nos permite observar outra sequência editorial que não a originalmente associada aos ensaios. Considerando o escopo acima mencionado, nota-se que *Passages in Modern Sculpture* é a segunda publicação (em formato de livro) nos Estados Unidos e no Brasil, tendo sido antecedida, respectivamente, por *Terminal Iron Works* e “Sculpture in the Expanded Field”. Este último ensaio, por sua vez, se é o escrito debutante de Krauss em âmbito nacional, só surge em sua terra natal após tanto *Passages in Modern Sculpture* quanto “Video: the aesthetics of Narcissism”, tendo este ensaio aparecido em âmbito brasileiro apenas depois de *The Picasso Papers*.

Todo este quiproquó editorial pode soar um tanto quanto antiquado por pressupor alguém fiel às cronologias. De fato, não se pode negar que não haja também tal preocupação. E se ela se manifesta, o faz menos por uma crença desvairada na linearidade do tempo do que por um esforço de compreensão dos modos de apropriação dos ensaios daquela que é considerada uma das mais importantes vozes intelectuais do circuito artístico estadunidense. O seu prestígio é comprovado tanto por sua posição na Columbia University quanto por sua participação em colóquios e exposições promovidas no templo da arte moderna ocidental, o Museum of Modern Art (MoMA), ambos localizados na meca artística (e turística) que é Nova York.²

¹ Publicado originalmente na Revista *October* n. 8, em 1979. No Brasil, a primeira tradução ocorre na Revista *Gávea* n. 1, em 1984, tendo sido reeditado na Revista *Arte & Ensaios* n. 17, em 2008. *Passages in Modern Sculpture* surge pela primeira vez nos Estados Unidos em 1977, e no Brasil em 1998, mesmo ano em que, nos Estados Unidos, é publicado *The Picasso Papers*, cuja tradução surge aqui em 2006. Tendo aparecido em 1976 na Revista *October* n. 1, “Video: the Aesthetics of Narcissism” é traduzido no Brasil na Revista *Arte & Ensaios* n. 16, também em 2008. Completa o quadro de traduções ao português a edição de *O fotográfico*, publicada pela editora espanhola Gustav Gili em 2003, a partir da coletânea francesa organizada pela Editions Macula em 1990.

² Tendo nascido e crescido em Washington, Krauss cursou seu doutorado na Harvard University, instituição que concedeu à professora o título de *Honoris Causa* em 2011. Krauss lecionou em diversas instituições até ir para a Hunter College em 1974, onde permanece até 1992, quando transfere-se para a Columbia University ocupando a posição Meyer Schapiro Professor of Modern Art and Theory. Em 2005, Krauss passa a ocupar a cadeira mais alta desta instituição, qual seja, a de University Professor. Em relação às instituições museológicas, Krauss contribui para o catálogo de importantes exposições no MoMA, como “*Primitivism*” in *20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* (1984-85), *Picasso and Braque: Pioneering Cubism* (1989), tendo sido curadora de *Richard Serra/Sculpture* (1985). Ela também foi curadora no Solomon R. Guggenheim Museum (*Robert Morris: the Mind/Body Problem*, em 1994) e no Centre Georges Pompidou (*L'informe*, em 1999). Recentemente, ela retorna à Hunter College para participar da conferência “Unraveling M.B.”, organizada por Thierry de Duve e realizada por ocasião da retrospectiva de Marcel Broodthaers no MoMA. Estas evidências demonstram que

A menção ao contexto originário de surgimento destes estudos, aliada à consideração de Krauss como uma das principais porta-vozes do circuito hegemônico da arte ocidental, é necessária caso se deseje cotejar os dois contextos artísticos aqui considerados. De um lado, tem-se um projeto cultural que se afirma, ao longo do século XX, enquanto centro da arte ocidental, como é o caso dos Estados Unidos; de outro, uma história da arte fraturada, composta por inúmeras lacunas e apagamentos, conforme atestam diversos pensadores, de ontem e de hoje, ao refletir sobre a produção artística no Brasil. Para além de uma relação entre atrasos e avanços, importa notar aqui as especificidades culturais destes dois contextos se se pretende compreender justamente o teor das apropriações dos escritos de Rosalind Krauss em nosso circuito artístico.

Talvez, um dos índices mais fortes desta adaptação às cores locais seja o conceito de “expanded field”, que por aqui assume um protagonismo ímpar nas discussões sobre arte contemporânea. Uma breve revisão bibliográfica a respeito dos usos recentes desta expressão demonstra o esforço de pensadores brasileiros por confirmar o “campo ampliado” não apenas da escultura a qual se refere Krauss, mas também de outros gêneros artísticos que ampliam o universo de seus procedimentos, materiais e disciplinas, sem que, contudo, esta tática teórica comprometa os seus nomes de batismo. Assim, a Pinacoteca do Estado de São Paulo propõe em 2012 uma exposição intitulada “Gravura em campo expandido” enquanto que alguns ensaístas põem-se a pensar a fotografia, a pintura, a arquitetura, o cinema, a pedagogia e o teatro do mesmo modo. O caso teatral é bastante notório, visto que o “campo expandido” de Krauss foi reinterpretado recentemente a partir da ideia de “escultura social” de Joseph Beuys, artista cuja obra a autora só analisa para negar explicitamente qualquer vínculo com seu projeto teórico referente ao informe.

É inegável que vivemos atualmente em um “campo expandido” onde quaisquer materiais, disciplinas, meios e modos são combinados por artistas e pensadores em suas criações estéticas. Se não resta dúvidas quanto ao pluralismo ampliado contemporâneo, por outro lado, sobram incertezas quanto ao quê, de fato, quis dizer Rosalind Krauss quando lança mão de uma ferramenta estruturalista para demarcar a produção “escultórica” de seu país na década de setenta. Considero bastante sintomático que muitos dos usos do “campo expandido” em contexto brasileiro descartem por completo um pensamento a respeito do instrumento lógico utilizado por Krauss para, surpreendentemente, combater o pluralismo. Daí, pode-se indagar por quais motivos estas apropriações invertem a estratégia de Krauss, reforçando um pluralismo que a mesma rebate com um diagrama lógico quadrangular cuja *Gestalt* se afina mais às pinturas abstratas de Malevich e Mondrian do que ao “anything goes” contemporâneo.

Talvez esta inversão conceitual esteja relacionada à inversão de publicações dos escritos de Krauss no Brasil. Pode ser também que ela tenha se realizado devido ao segundo capítulo do livro panorâmico de Michael Asher – *Arte Contemporânea: uma história concisa* – onde, sob o rótulo de *Campo Expandido*, são agrupadas diversas propostas artísticas, associadas ao quadrado de Krauss ou não. Certamente, há outras fontes para a expansão da arte no século XX, como comprova o livro *Expanded Cinema*, de Gene Youngblood, onde a

a carreira de Krauss é fundamentalmente acadêmica, permeada por contribuições às instituições museológicas do porte do MoMA, do Guggenheim e do Pompidou.

prática cinematográfica se desvencilha de suas determinações associadas ao cinema clássico rumo os entrelaçamentos midiáticos. Contudo, dadas a importância deste ensaio específico de Rosalind Krauss e a frequência com que ele é chamado ao debate, só posso supor que o “campo expandido” expandiu-se sem que fossem consideradas questões especificamente relacionadas ao seu “campo” de surgimento. Considerando isso, algumas questões surgem: o “expanded field” não se relaciona com o “optical field” de Clement Greenberg? Que espécie de “expanded field” é esse que considera apenas as obras de *Land Art* estadunidenses? Por que considerar a *Land Art* como uma “Sculpture in the Expanded Field”? Mais cirurgicamente, há real fundamento lógico no diagrama do “expanded field”? Por que há hoje a menção ao “expanded field” de Krauss quando a mesma, em seus últimos escritos, trata de afirmar a sua fidelidade ao cubo branco?

Todas essas questões referentes ao “expanded field” de Rosalind Krauss ilustram o fluxo de indagações que desaguou nesta tese. O objetivo norteador desta pesquisa foi oferecer ao leitor brasileiro uma compreensão sistemática dos escritos da ensaísta estadunidense, de modo que seja possível estabelecer limites e distinções para suas reflexões, considerando sobretudo o campo específico de sua atuação. A questão da sistematização é de suma importância: o caráter “enciclopédico” desta tese, além de ser um desafio pessoal auto-imposto, tem o intuito de não apenas dialogar com o caráter episódico de suas traduções no Brasil mas também de enxergar, em meio à dispersão dos ensaios e coletâneas de Krauss, não uma narrativa-mestra, mas sua narrativa específica, historicamente localizada em um centro hegemônico de produção artística. Busca-se assim entender de que modos Krauss responde – e serve de emblema – às crises casadas da história da arte e da crítica de arte, tanto em suas discussões quanto em sua trajetória profissional.

Dito isto, considere-se o título da tese: “Visões do Modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss”. Em primeiro lugar, trata-se da apropriação do título de um ensaio que ela escreveu em setembro de 1972 na *Artforum*, um dos primeiros momentos onde assume explicitamente o seu desacordo com as premissas de Clement Greenberg, sem descartar todavia sua sensibilidade modernista. A partir desta sugestão, defende-se aqui que Rosalind Krauss, a despeito mesmo de ter sido “uma das formuladoras das teorias da pós-modernidade nos Estados Unidos” (CANTON, 1998, p. ix), ser fundamentalmente modernista, considerando-se o Modernismo enquanto o conjunto de práticas artísticas desenvolvido no século XX que tem por prerrogativas básicas os desejos de auto-reflexividade e de autonomia da arte baseados em sua atenção aos aspectos formais das obras. O Modernismo de Krauss está, com isso, afinado à sensibilidade vanguardista europeia e estadunidense, sendo exatamente este o foco de sua atenção durante toda sua trajetória intelectual.³ A questão do formalismo é aí central, seja por Krauss ter iniciado a sua carreira sob a égide de Clement Greenberg, seja sobretudo por ela,

³ Só agora, quando da elaboração desta introdução, noto que a presente sistematização do Modernismo a partir dos escritos de Rosalind Krauss coincide em absoluto com o livro panorâmico *Art since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, considerado atualmente como a bíblia da produção artística do último século e elaborado por Krauss e seus parceiros de *October*, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Hal Foster e David Joselit. Esta coincidência só faz reforçar a hipótese de Krauss nutrir o desejo de ser a porta-voz do Modernismo.

após o seu divórcio do sistema *greenbergiano*, esforçar-se a todo custo por realizar análises formais das obras de arte, a partir da aplicação das teorias francesas associadas à fenomenologia, à linguística estrutural e ao pós-estruturalismo. É precisamente este vínculo de Krauss às teorias continentais aplicadas às produções vanguardistas norte-americanas que nos leva a entender cada voo teórico da ensaísta como uma espécie de re-encenação confirmatória do deslocamento do eixo artístico hegemônico de Paris à New York. Por fim, o formalismo de Rosalind Krauss aponta reflexivamente para a sua *formação* intelectual, ou seja, para os modos como se *forma*, se *deforma* e se *conforma* o seu dispositivo discursivo ao longo das décadas.

Isto posto, os cinco capítulos que compõem esta tese não buscam definir *aprioristicamente* classes ou tipos de formalismos a serem aplicados a torto e a direito em qualquer contexto artístico. Em outras palavras, não se pretende dar conta das implicações filosóficas condensadas na noção de *forma*. Não se trata também de uma história do formalismo (apesar de, através da trajetória de Krauss, ser possível constatar a viabilidade das correntes formalistas nas últimas décadas, caso se considere, com Yve-Alain Bois, que não existe uma única modalidade de formalismo). Os títulos procuram circunscrever operacionalmente o esforço de Krauss por pensar a forma artística para além do enquadramento *greenbergiano*, como comprovam sua leitura do informe *batailliano*, sua utilização do significante mitológico de Barthes (que o mesmo define como forma), sua atenção ao plano formal de expressão na obra de William Kentridge, ou até mesmo sua recente redefinição do *medium* como uma estrutura recursiva. De outro lado, cada capítulo também apresenta um subtítulo, associado especificamente aos gêneros artísticos focalizados por Krauss ao longo de sua carreira intelectual, quais sejam, a pintura, a escultura, a fotografia e o filme. Antes de endossar estritamente uma lei dos gêneros, o uso destas manifestações artísticas aponta menos para suas definições ontológicas do que sua consideração como um objeto teórico, conforme postula a própria Krauss em seus ensaios sobre a fotografia. É isso que explica as declinações nos títulos: pictórico, escultórico, fotográfico e filmico.

Desse modo, cada capítulo constitui-se como um ponto de interseção entre duas séries. De um lado, há o eixo dos formalismos: *greenbergiano*, fenomenológico, estruturalista e pós-estruturalista. De outro, há o eixo das declinações a partir dos gêneros artísticos: pictórico, escultórico, fotográfico e filmico. O cruzamento destas duas coordenadas compõe o plano referencial em função do qual se localizam os capítulos. Não se deve levar esta metáfora cartesiana ao pé da letra. Trata-se apenas de um modo de expor a estrutura a que se chegou, por fim, esta tese. Até mesmo porque, como se poderá notar adiante, o terceiro e o quarto capítulo dividem o atributo fotográfico enquanto que o último capítulo não apresenta um tipo de formalismo específico, sendo considerando, ao fim e ao cabo, como uma espécie de retorno em espiral ao formalismo *greenbergiano*.

Um outro ponto a ser esclarecido nesta introdução diz respeito à sequência cronológica frouxa dos capítulos. No que concerne à estrutura da tese, optei por começar do começo – isto é, nos primeiros ensaios publicados por Rosalind Krauss a partir de 1964 – mesmo que esta opção esconda o fato de eu ter lido primeiramente os seus escritos publicados mais recentemente, bem como aqueles traduzidos para a língua portuguesa. Há uma questão metodológica que demarca um ponto de inflexão nesta pesquisa: nos primeiros dois anos de

doutoramento, optei por ler os ensaios de trás para frente, realizando diagramas e vínculos entre os artistas e teorias focalizados por Krauss, em um processo em que me vi mais enredado pelos posicionamentos da ensaísta do que compreendendo de fato o seu desenvolvimento intelectual. Qual não foi a minha surpresa quando, já na segunda viagem à New York realizada para esta tese – no total, foram três: em 2012-2013, por dois meses; em 2014, por duas semanas; em 2015-2016, por oito meses: todas com imersão na Columbia University – li inteiramente o primeiro livro de Krauss, *Terminal Iron Works*, notando ali uma estranha continuidade com todos os seus escritos posteriores, sendo este trabalho monográfico inteiramente dedicado à obra do artista norte-americano – e ícone do Expressionismo Abstrato na escultura, um análogo de Jackson Pollock, tanto em sua trajetória profissional quanto pessoal – David Smith. Esta leitura me fez constatar que, por mais que o acesso aos escritos de Krauss tenha sido de trás para frente, a sua leitura cronológica evitava consideravelmente muitas das armadilhas e *cul-de-sacs* em que o método inicial resultava.

Sendo assim, há uma cronologia que esconde, por sua vez, a minha cronologia. Além disso, trata-se de um esquema frouxo pois, como se poderá notar com facilidade, cada capítulo não se prende a marcos históricos absolutamente definidos devido também às reavaliações de Krauss de seu próprio ofício: é por isso que o informe e a opticalidade são tratados também no primeiro capítulo, por se tratar de questões estreitamente vinculadas aos escritos de Greenberg; ainda, a questão cinematográfica, que surge inicialmente nos escritos da década de 70 mas ganha força só recentemente em plena era da *post-medium condition*; ou até mesmo a questão da fotografia, que inclui não apenas a produção surrealista e da Bauhaus, mas também as obras dos artistas estadunidenses vinculados à Pictures Generation da década de 80. Sendo assim, os cinco capítulos, apesar de sequenciados, devem ser compreendidos como estratos teóricos que muitas vezes coexistem e se superpõem.

Concluídos esses esclarecimentos, resta apenas descrever como está organizado cada capítulo.

O primeiro capítulo – **Formalismo Greenbergiano (o Pictórico)** – pretende dar conta do método crítico ao qual Rosalind Krauss se vincula em sua primeira década de exercício profissional. Para isso, analisa o conjunto de ensaios e *reviews* publicados pela autora quando de sua participação no conselho editorial da *Artforum*, investigando também o paralelo histórico entre a fundação deste periódico (1962) e a publicação de *Art & Culture* (1961) de Clement Greenberg. O foco é a análise formal da pintura abstrata estadunidense (com destaque para Jackson Pollock, Willem De Kooning, Frank Stella, Jules Olitski, Morris Louis, Kenneth Noland, Robert Motherwell, entre outros) empreendida por Krauss por meio de sua apropriação do vocabulário *greenbergiano*.

Visto que, no século XX, o léxico *greenbergiano* assume uma centralidade em relação ao processo de afirmação da hegemonia cultural estadunidense, é fundamental repisar algumas de suas formulações basilares. Circunscreve-se um campo de forças marcado ora por adesões, ora por repulsões ao sistema do crítico norte-americano. Uma vez que a trajetória de Rosalind Krauss é marcada sobretudo por um embate historiográfico com algumas exposições, optou-se por uma organização do capítulo tendo em vista duas

mostras coletivas analisadas por ela em seus primeiros anos como crítica de arte. Assim, no primeiro tópico, parte-se de *American Modernism: the first wave – Paintings from 1903-1933* para se demonstrar o esforço de Krauss em adotar o léxico e a doxa *greenbergianos*, isto é, seu vocabulário e sua opinião. Para isso, a seção retoma: a apologia histórica da arte abstrata de Greenberg; a sua filiação, de um lado, com o formalismo estético *kantiano* e com o formalismo inglês de Roger Fry e Clive Bell e, de outro, com o exercício literário em torno da comparação entre as artes (o *paragone*); a sua desconfiança em relação ao *kitsch*, e também o modo como Krauss se apropria do tom discursivo de seu mentor. Quanto a este último ponto, focaliza-se o ensaio *On Frontality* enquanto momento no qual Krauss internaliza em absoluto o léxico *greenbergiano* de modo a obter a aprovação de seus pares.

Nas duas seções subsequentes, investiga-se já as idas e vindas de Krauss em relação à *doxa greenbergiana*. Parte-se, primeiramente, da exposição *The Responsive Eye*, com curadoria de William Seitz no MoMA, observando-se o esforço da autora em distinguir a *Op Art* da *opticalidade* de Greenberg. Em um segundo momento, examina-se a desconfiança de Krauss em relação a este *medium fenomenológico*, em um contexto mais recente – anos 90 – de reavaliação da obra de Jackson Pollock, mas ainda sob a égide, mesmo que inversa, *greenbergiana*. De fato, assim como a próxima seção focaliza o conjunto de textos elaborados por Krauss e Fried sobre a poética de Frank Stella, esta subdivisão elege como eixo investigativo as iteradas vezes que a crítica analisou a obra de Pollock, bem como a filiação “canônica” desta com as da geração posterior (com destaque para Andy Warhol, Eva Hesse, Robert Morris, Cy Twombly e Richard Serra).

Assim como a seção anterior, a discussão dedicada à obra de Frank Stella funciona como uma passagem. Desta vez, entre o formalismo *greenbergiano* e o que denomino de *formalismo fenomenológico* (na realidade, estes dois formalismos não são excludentes, sendo o primeiro, como se constatará, a condição de possibilidade do segundo). Interessa aqui observar de que maneira a poética ambivalente de Stella pode funcionar ora para uma defesa modernista, ora para uma aporia minimalista. Sintomaticamente, será constatado que os argumentos de Krauss se situam a meio caminho de uma ou outra tendência, anunciando, por assim dizer, sua transição do debate formalista da *Artforum* para a abertura à teoria francesa e às práticas artísticas contemporâneas que representou a fundação da *October*. Conclui-se o capítulo justamente com esta passagem editorial de Krauss, elencando-se também o conjunto de fatores (a polêmica jornalística em torno da obra de David Smith, o anúncio performático de Lynda Benglis, a obra de Richard Serra e a revisão do Cubismo) que justificam um certo término de sua fase *greenberger* e o início de sua condição de apóstata.

No segundo capítulo – **Formalismo Fenomenológico (o Escultórico)** – o foco recai no esforço de análise e de compreensão por parte de Krauss das práticas escultóricas estadunidenses, impulso esse que é totalmente vinculado à fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. A hipótese a ser trabalhada aqui é a seguinte: se *Passages in Modern Sculpture* está próximo de qualquer outro escrito de Krauss, seria menos de “*Sculpture in Expanded Field*” do que *Terminal Iron Works*, livro derivado de sua tese de doutorado. Caso tal formulação seja factível, *Passages in Modern Sculpture* apresenta uma reveladora semelhança com a apologia histórica de Clement Greenberg, cuja

linha argumentativa é decisiva para a interpretação que Krauss realiza da obra de David Smith. Para investigar esta hipótese, leva-se em consideração, em primeiro lugar, o pensamento de Clement Greenberg sobre a escultura moderna, de um modo geral, e David Smith, em particular. A atenção recai posteriormente em *Terminal Iron Works*, que é analisado detidamente devido à rara menção desta obra no debate brasileiro sobre escultura moderna. Só então é possível focalizar *Passages in Modern Sculpture* em um cotejo revelador com *Terminal Iron Works*.

Em um segundo momento, investiga-se propriamente a possibilidade de um formalismo fenomenológico a partir de uma espécie de equivalência entre a redução fenomenológica de Merleau-Ponty e a redução formalista *greenbergiana*. O intuito aqui não é o de conceituar filosoficamente o formalismo fenomenológico, mas de observar, nos escritos de críticos e artistas, os vínculos propostos entre a produção artística abstrata estadunidense e sua justificativa fenomenológica. A obra de Richard Serra ocupa um lugar central, na medida em que é utilizada por Krauss para distinguir a fenomenologia figurativa de Giacometti e a fenomenologia abstrata de Serra, distinção essa questionada dada sua gritante simplificação. Há também nessa seção uma problematização da leitura de Krauss para os escritos de Harold Rosenberg, cujo vínculo com a fenomenologia *merleau-pontyana* a ensaísta insiste em desconsiderar. Encerra esta seção uma perquisição a respeito da proximidade entre a filosofia analítica de Wittgenstein e a fenomenologia de Merleau-Ponty sob o ponto de vista do interesse paralelo (mas distinto) dos autores com a linguagem, sendo este passo fundamental dada a iniciativa de artistas e críticos em entrelaçar as duas matrizes filosóficas ao recusar uma certa noção de expressividade. A última seção focaliza o problema do Minimalismo, investigando-se as interpretações complementares de Krauss e Fried a respeito das práticas associadas ao termo: de um lado, ela privilegia o embate com as obras, notando aí suas alusões e ilusões; de outro, ele volta-se à *doxa* minimalista, a fim de estabelecer uma distinção clara entre *art* e *objecthood*. Uma vez que a teatralidade é um dos conceitos fundamentais à produção crítica destes autores, investiga-se brevemente suas leituras a cerca desta noção, expondo-se por fim o debate entre os autores em torno da obra do escultor Anthony Caro.

Nos terceiro e quarto capítulos, investiga-se a apropriação, por Rosalind Krauss, das teorias e ferramentas estruturalistas e pós-estruturalistas. Ambos os capítulos compartilham o interesse de Krauss pelo fotográfico – isto é, da fotografia como objeto teórico – seja por meio do índice e da cópia (foco do terceiro capítulo), seja através das análises da produção fotográfica surrealista e estadunidense (quarto capítulo). Os dois capítulos também buscam compreender o seu Pós-Modernismo, optando-se aqui por uma divisão que esclareça, de um lado, sua leitura do estruturalismo em conexão com o formalismo russo e, de outro, o questionamento das noções substantivas de obra e autor estreitamente associado à Pictures Generation. O interessante a ser observado em ambos os capítulos é a ambivalência encontrada na utilização das ferramentas estruturalistas: de um lado, são eleitos certos recursos estruturais – *grid*, índice, quadrado de Greimas, mas também certas noções psicanalíticas de Freud e Lacan utilizadas de modo crítico e não clínico – para circunscrever a produção vanguardista euroamericana frente à ameaça pluralista. De outro lado, estes mesmos elementos delimitadores da produção artística são utilizados para se problematizar alguns pressupostos da história da arte, em especial a

incredulidade em relação à cópia em proveito do original. A grande questão aqui é a seguinte: de que maneira estas noções estruturalistas – libertas de suas contingências históricas – podem, sendo também transhistóricas, questionar os conceitos transhistóricos da história da arte?

Em **Formalismo Estruturalista (o Fotográfico I)**, o foco reside no pensamento estrutural e semiológico do Modernismo que Krauss realiza ao adotar estruturas como o *grid*, o índice e o quadrado de Greimas. De imediato, há um esforço de aproximação entre as correntes formalistas e estruturalistas – Círculo Linguístico de Praga e de Moscou, Estruturalismo Francês, Formalismo *Greenbergiano* etc. – de modo a oferecer um solo de entendimento mínimo para a bricolagem teórica de Rosalind Krauss. Logo após, elege-se como mote a seguinte indagação: de que modo os dispositivos estruturalistas são utilizados enquanto demonstrações metodológicas de interpretação da história da arte moderna? Em relação especificamente ao quadrado de Greimas, busca-se um justo entendimento do campo expandido da escultura moderna, apontando na argumentação da autora um conjunto de lacunas que comprometem a validade da própria empreitada. O contrário ocorre na aplicação que Krauss realiza em *The Optical Unconscious*, sendo a adequação do quadrado de Greimas ao Modernismo *greenbergiano* bastante elucidativa do formalismo da autora. Há aqui também a compreensão de Krauss da mensagem de Marcel Duchamp por meio do *medium* pictórico-fotográfico de Robert Rauschenberg.

Na segunda parte, focaliza-se o conjunto de textos em que Krauss investiga a obra de Pablo Picasso. Reconstitui-se o campo discursivo no qual a autora se insere, de modo a contextualizar sua teoria semiológica do Cubismo em contraste com interpretações de outros especialistas – em sua maioria – estadunidenses (William Rubin, Patricia Leighton, David Cottington, Christina Lodder, Giulio Carlo Argan, Leo Steinberg, Yve-Alain Bois etc.). Investiga-se a rejeição de Krauss a uma interpretação biográfica da obra de Picasso em proveito de uma mútua implicação entre arte e vida cujos modelos são, de um lado, *le hasard objectif* surrealista e, de outro lado, a leitura de Roman Jakobson sobre Maiakovski em *A geração que esbanjou seus poetas*. A semiologia cubista de Krauss e Bois é também pesquisada, perscrutando-se os elos e as rupturas com a leitura *greenbergiana* da colagem. O formalismo de Heinrich Wölfflin entra aqui em discussão já que a ensaísta alça o historiador suíço à condição de pai do pensamento estruturalista da história da arte. Por fim, discute-se a apropriação de Krauss da noção psicanalítica de *formação reativa*, com o intuito de entender como a dialética implícita nesta noção se relaciona com a dicotomia entre *avant-garde* e *kitsch* formulada por Greenberg e endossada por Adorno. Através da formação reativa *freudiana* e do estágio do espelho *lacaniano*, destrincha-se o interesse de Krauss por determinados conceitos psicanalíticos compreendidos enquanto estruturas hermenêuticas – críticas, mas não clínicas – que, descontextualizadas de seu campo próprio de discussão, reiteram a abordagem formalista de Rosalind Krauss.

O foco do quarto capítulo – **Formalismo Pós-Estruturalista (o Fotográfico II)** – é duplo: o Pós-Modernismo estadunidense associado à geração *October* e à releitura do Surrealismo por seus autores. Alguns motivos justificam esta justaposição: em primeiro lugar, a preocupação com o fotográfico, enquanto sinônimo da reprodutibilidade técnica, é transversal às análises de Rosalind Krauss referentes tanto ao Pós-Modernismo quanto ao Surrealismo. No que concerne ao Pós-Modernismo, a ensaísta esforça-se por compreender de que

modo o advento fotográfico lança questões historiográficas e epistemológicas ao estudo e ao estatuto da arte. Assim, Krauss prossegue em sua tentativa de reler a história da arte não pelo paradigma da originalidade, mas da cópia, recorrendo para isso às teorias pós-estruturalistas. Esta estratégia teórica fundamenta sua aproximação com a obra de Rodin, lhe permitindo reconhecer no processo criativo do escultor francês já uma operação fotográfica. Associado a isto, há sua desconfiança relativa à mera transposição da fotografia às prerrogativas teóricas, acadêmicas e institucionais vigentes no circuito artístico. Questionando esta operação, Krauss interessa-se primeiramente por circunscrever os espaços discursivos específicos à prática fotográfica para só então realizar um estudo analítico das fotografias enquanto arte. Este segundo momento é emblematizado pelo ensaio que a autora escreve sobre Cindy Sherman, no qual nota-se seu intuito declarado por realizar uma análise formalista da obra da artista, utilizando-se para tal a noção de forma retirada das *Mitologias* de Roland Barthes.

A segunda parte do quarto capítulo focaliza o interesse de Krauss pelo Surrealismo, investigando primeiramente a hipótese deste movimento ter sido reprimido em território estadunidense pelo formalismo *greenbergiano*. Segundo Foster, a redescoberta do Surrealismo está fundamentalmente associada ao advento do Pós-Modernismo, visto que ambos os “movimentos” promovem e investigam uma crise da representação. Assim como Krauss se interessa fundamentalmente pela produção fotográfica pós-modernista, há aqui também um desejo declarado da autora por investigar as fotografias surrealistas.

Considerada uma produção periférica ao movimento surrealista, a fotografia passa a ocupar gradativamente um espaço importante nas investigações de Rosalind Krauss. Tal interesse é paralelo à descoberta da ensaísta dos escritos de Georges Bataille, em especial aqueles em torno da noção de informe. Através desta noção, Krauss passa a interpretar as fotografias surrealistas, enumerando um conjunto de operações fotográficas – dupla exposição, rotação, corte, solarização etc. – que resultam em um ofuscamento de categorias tradicionais anunciado pelo informe. Mas não apenas isso: o informe, de fato, é o eixo analítico desta segunda parte, importando aqui observar de que maneira Krauss, ao lado de Yve-Alain Bois, esforça-se por fundar um formalismo em contraste com o formalismo *greenbergiano*, pautado em uma abordagem estrutural cujo modelo fundamental é o ensaio *A metáfora do olho*, também de Roland Barthes. Deve-se notar aqui a crescente densidade teórica relativa ao projeto do informe, que atesta um distanciamento de Krauss em relação à produção artística mais imediata em proveito de uma revisão teórico-historiográfica que, uma vez mais, trata de refundar o vínculo entre Paris e New York.

O último capítulo – **Back to Formalismo (o Fílmico)** – pretende dar conta da fase mais recente de Rosalind Krauss. Para isso, traça uma genealogia de seu interesse pelas ditas artes temporais, desde a década de 70 – quando a ensaísta, motivada pelo interesse de Annette Michelson – passa a elaborar análises de obras audiovisuais. Há um ponto interessante a ser notado aqui, referente à apropriação da obra de Eisenstein e Vertov pelos cineastas estadunidenses sob o ponto de vista, não de uma revolução sócio-político-cultural, mas da especificidade do *medium*. É justamente este foco na especificidade do *medium* que caracteriza os últimos esforços teóricos de Krauss, havendo aí uma espécie de retorno em espiral da ensaísta ao formalismo

greenbergiano, seja por sua redefinição da especificidade do *medium*, seja pela sua constatação de um reinvestimento na opticalidade por parte de artistas, seja ainda por sua defesa apaixonada do cubo branco. Aqui, nota-se a surpreendente mudança de posição da pensadora, baseada em uma dicotomia entre o moderno e o pós-moderno, sendo este último rebatizado de *post-medium condition* contra o qual Krauss irá terminantemente se posicionar.

Por fim, a conclusão propõe compreender todo o exercício intelectual de Krauss como um *dis-cursus*, isto é, como a “ação de correr de cá para lá; idas e vindas” (BARTHES, 2003, p. xviii) que delimita um campo teórico que o filósofo britânico Peter Osborne denomina de Formalismo Teórico. Busca-se, com isso, observar a relação entre forma e teoria enquanto noções que, libertas de sua historicidade, permitem a Krauss reiterar New York como o epicentro da produção artística euroamericana no qual sua voz possui plena predominância.

1.0

O Formalismo Greenbergiano (o pictórico)

1.1

Modernism, a first wave: planaridade versus profundidade

1.1.1

Espaço pictórico, uma entidade verificável empiricamente

É bem improvável encontrar algum texto de Rosalind Krauss escrito na década de 1960 sem haver nele uma alusão – explícita, em sua maioria – às linhas de pensamento desenvolvidas por Clement Greenberg e Michael Fried. Com raras exceções, os ensaios publicados a partir de 1964 em revistas como *Art International* e *Artforum* configuram-se como exercícios literários onde o que está em jogo é a atualização das premissas formalistas *greenbergianas* através do embate da jovem crítica com a produção artística que lhe é contemporânea. Conforme pontua a autora em “Problems of Criticism X: Pictorial Space and the Question of Documentary”, publicado em 1971 na *Artforum*, o sistema *greenbergiano* fundamenta-se sobretudo em torno da noção – analiticamente verificável e ontologicamente determinada – de espaço pictórico:

Whether one took pictorial space as a function of perceptual or cultural givens, its role within the making and the viewing of art was clear, and from it one could derive a set of **operable definitions**. Arguments or judgments which began and ended with the **nature of pictorial illusion** were **open to verification**. They could be tested against experience in a way that other arguments (involving either the psychological response to, or the objective conditions of, beauty) could not. Therefore, if a few years ago, I had set about talking **pictorial space and its relation to literal space**, I would have assumed that I was dealing with a question that was **ontological** in kind. I would have thought that I was concerned with an **objective category** whose terms were discoverable through some kind of analysis. I would have presupposed that it had been the tasks of generations of painters to carry on such an analysis, and that as a critic it was my job to understand and respond to their findings (KRAUSS, 1971a, p. 68).

Esta passagem é bastante elucidativa, devido a alguns aspectos. Em primeiro lugar, note-se o caráter empírico da crítica de arte, cuja apreciação analítica é desenvolvida no embate direto entre o crítico e a obra de arte. Se, até 1971, a experiência de uma obra de arte está submetida unicamente aos critérios analíticos *greenbergianos*, mesmo depois, quando Krauss rejeita parcialmente este modo de argumentação, permanece a premissa deste *corpo a corpo*. Observe-se também a relação específica entre história, forma e crítica. Tido como uma entidade ontologicamente determinada, o espaço pictórico é o trilho formal sobre o qual desliza velozmente o trem teleológico da história da arte. Pela ótica modernista *greenbergiana*, a história da arte deve ser encarada

enquanto uma narrativa pautada pela conquista da pureza do *medium*, a partir de um desenvolvimento progressivo das artes (em especial, a pintura) rumo a uma redução a seus aspectos únicos, essenciais e insubstituivelmente característicos. Ao crítico cabe avaliar, por meio da experiência concreta com as obras de arte – e isso realmente está em jogo: o que se tem diante dos olhos e a situação proposta pelo artista –, quem embarca ou não na locomotiva modernista:

In the early days of my association with *Artforum* I was working within a *greenbergian* system that promoted the sense that there was a progression, a certain kind of historical inevitability. You didn't know exactly what the future was going to bring but you had a sense of which way the *choo-choo* train was going. It seemed to make sense to me, until it failed. Which it did, in a major, crashing way (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 168-9).

Até que a inevitabilidade histórica se revele insuficiente para Rosalind Krauss, sua apreciação crítica trata de experimentar a lógica formulada por Clement Greenberg e desenvolvida por Michael Fried.⁴ Quanto a isso, é bastante interessante a coincidência histórica entre o advento da *Artforum* e o lançamento de *Art and Culture*. Fundada em 1962,⁵ esta revista pode ser considerada um espaço de experimentação das premissas *greenbergianas* reunidas pelo autor em sua coletânea composta por 37 ensaios críticos e publicada um ano antes da criação do periódico.

Quando, em 1961, *Art and Culture* surge no cenário estadunidense, Clement Greenberg já não escreve regularmente em nenhum periódico. Elaborados entre 1939⁶ e 1960, os textos transformaram profundamente os

⁴ Mesmo após a ruptura, porém, os três estarão sempre juntos. Pois, apesar de a primeira, após quase uma década dedicada ao exercício do léxico *greenbergiano*, ter se afastado de ambos, uma premissa jamais teria sido alterada: a produção artística estadunidense catapultou Nova York como o maquinista do trem modernista. Apelando uma vez mais à metáfora, a dúvida seria qual artista – norte-americano – conduziria o *telos* da história da arte. A querela entre Greenberg e Krauss apresenta, portanto, um ponto pacífico: a premissa de que a arte abstrata norte-americana deslocara o eixo do circuito de arte. Até mesmo hoje não seria um brasileiro ou um coreano o cavalheiro do *medium*. Mesmo que, nos últimos tempos, Krauss se volte para um conjunto restrito de artistas de outras nacionalidades, estas são figuras globais, plenamente inseridas no circuito institucional da arte.

⁵ O início da *Artforum* não se dá em Nova York. Fundada por John Coplans, Philip Leider e John Irwin, a *Artforum* cobria inicialmente o cenário artístico de São Francisco, sua cidade natal. Até a entrada de Charles Cowles (cuja herança o permitiu assumir os custos da empreitada), a revista passara por maus bocados financeiros, o que comprometeu algumas edições, como a de janeiro de 1963 e a de outubro de 1964, ambas inexistentes. Em 1964, Max Kozloff entra no conselho editorial e, no ano seguinte, a sede da revista transfere-se para Los Angeles, lá permanecendo até 1967, quando enfim se muda para Nova York. Em seus cinco primeiros anos de atividade, a revista mapeou o cenário artístico californiano. Em Los Angeles, por meio de um estreito vínculo com a Ferus Gallery de Irving Blum, o periódico se firma como principal porta-voz de artistas e colecionadores da costa oeste (*West Coast*). Data desta época a entrada de Ed Ruscha na equipe, assumindo a programação visual do periódico entre 1965 e 1969 sob o pseudônimo de Eddie Russia.

⁶ Politicamente, o ano de 1939 é significativo, pois em 23 de agosto Hitler e Stalin assinam o pacto de não agressão. Este ato diplomático encerra, por assim dizer, a consideração de uma arte revolucionária vinculada a temas políticos e defendida, até então, pelos editores da *Partisan Review* – Clement Greenberg, Meyer Schapiro, Dwight Macdonald e Philip Rahv. De fato, após um ano da fundação da revista, em 1935, estes intelectuais vincularam-se, como voluntários, à arte proletária de Moscou, por meio de uma aliança contra o fascismo. Em Nova York, atesta-se o compromisso destes escritores anti-stalinistas com a Frente Popular por meio da organização do American Artist's Congress. Nos cinco anos que separam a fundação do periódico do pacto,

modos de pensar, de ver e de vivenciar a arte de um grupo específico de leitores. Trata-se de uma jovem geração intelectual cujo período de formação compreende também uma significativa transformação do *art world*⁷ nova-iorquino. Paralela à formação acadêmica e profissional de Rosalind Krauss, Michael Fried, Max Kozzloff, Annette Michelson, Barbara Rose, Robert Pincus-Witten, Philip Leider, James Monte, Mel Bochner e seus pares – todos associados ao período áureo da *Artforum* – tem-se o desenvolvimento gradual do mercado e do circuito de arte norte-americanos, sua consolidação como centro da cultura artística ocidental. A profissionalização de suas atividades – críticos e historiadores da arte – integra-se ao esforço norte-americano em estabelecer-se como potência artística nacional e internacional:

Artists – and *collectors* – became celebrities and some exhibitions became “hot tickets.” Large numbers of new museums and “alternative spaces” were founded (according to a report from the American Association of Museums, in 1962 and 1963 a new museum was opened every three to four days on the North American continent), established museums began mounting “blockbusters,” hiring chief executive officers whose main function was fundraising instead of curating, and employees began to unionize. The National Endowment for the Arts was created in 1965, and in 1972 began awarding grants to critics. Large public art projects, funded by percent-of-art programs, went through elaborate bureaucratic approval processes. Members of a mass audience for culture were expected to have informed opinions. Art became News, covered in all its ramifications – not simply reviewed – in the popular press. Scholars of contemporary art began to think increasingly in *historical* terms – how any new art related to, expanded, or deflected and established stream – and elevated even very young artists into the pantheon. And the activity of art criticism became professionalized⁸ (NEWMAN, 2000, p. 8).

porém, os editores – sob a influência direta de Leon Trotsky e André Breton – transformam radicalmente seu posicionamento a respeito da relação entre arte e política. Em 1939, qualquer ideia de Frente Popular perde a credibilidade e **a autonomia da arte passa a ser uma posição comum da *Partisan Review***. Essa **despolitização da arte** é comentada por Yve-Alain Bois: “not only was it all right not to follow the party line, but one did not have to think about one’s art as primarily a mere instrument of the Revolution – Trotsky himself was saying so.” O autor se refere ao texto de Trotsky publicado na *Partisan Review*, no qual afirma: “the struggle for revolutionary ideas in art must begin with the struggle for artistic *truth*, not in terms of any single school, but in terms of *the immutable faith of the artist in his own inner self*” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 326). Este fato é aqui de extrema importância pois justifica, em parte, a defesa da autonomia da arte realizada por Greenberg em seus escritos, mas, sobretudo, explicita “a variada e considerável cultura marxista em Nova York nessa época; não era vigorosa, não era profunda, tampouco insignificante [... Era] caótica e superficial” (CLARK, 2001, p. 214). Em *The Late Thirties in New York*, Greenberg avalia assim a situação: “Abstract art was the main issue among the painters I knew in the late thirties. Radical politics was on many people’s minds, but for those particular artists Social Realism was as dead as American Scene. (Though that is not all, by far, that there was politics in art in those years; some day it will have to be told how ‘anti-Stalinism’, which started out more or less as ‘Trotskyism’, turned into art for art’s sake, and thereby cleared the way, heroically, for what was to come)” (GREENBERG, 1992, p. 230).

⁷ Tal expressão, nos informa Daniel Birnbaum, foi cunhada pelo filósofo Arthur Danto: “In 1964, he coined the term *art world*, a notion so ubiquitous today that we forget someone invented it” (BIRNBAUM, 2014, p. 58).

⁸ Em *Objeto ansioso*, publicado em 1966, Harold Rosenberg diagnostica também as mudanças na situação social da arte naquele período: “Toda a base social da arte vem se transformando, e, ao que tudo indica, para melhor. A arte deixou de ser, como antes, uma atividade marcada pela rebeldia, pelo desespero ou pela autoindulgência à margem da sociedade, e tornou-se uma profissão normal dentro da sociedade. Pela primeira vez, a arte, anteriormente denominada de

O livro de Greenberg, de certo modo, é a metáfora do fenômeno norte-americano, trazendo em seus ensaios a formação em público de seu autor, e, de modo mais decisivo, a formação de um público, ou melhor, de um espaço público de debate ao qual o círculo da *Artforum* está invariavelmente conectado. Conforme Krauss lembra em seu ensaio “Eva Hesse: Contingent”, de 1979, observa-se aqui um processo de expansão pública de um determinado grupo cultural para além de suas fronteiras discretas, devido à importância que este círculo assume enquanto um fato socioeconômico de caráter mais geral:

Although there are many ways to characterize the New York art world of the 1960s, all of them would probably focus on the same central experience, that of a small, private company gone suddenly, euphorically, dizzyingly public. The economic aspects of that image are, of course, appropriate. The consolidation of the stylistic hegemony of the New York School converted a provincial bohemia into a boomtown, a center of self-confident aesthetic energy on which there was lavished money, glamour, attention. But besides its economic connotations, **the term public also carries the notion of discourse, of a collective language about the aims, ideals, and even rules of a given enterprise, the conversion of a merely private preoccupation into a discipline** (KRAUSS, 2002c, p. 27).

Sendo um dos elementos fundamentais para a definição desta *collective language*,⁹ a coletânea de Greenberg sintetiza o fenômeno, deixando entrever a institucionalização do *art world* norte-americano. A obra deve ser considerada um divisor de águas, na medida em que condensa a história hegemônica recente do mundo da arte, sendo alvo de discussões futuras envolvendo artistas e críticos nas páginas da *Artforum* e dos demais periódicos, bem como de revisões analíticas realizadas pelo próprio Greenberg. Isto é, além de registrarem o posicionamento crítico do seu autor, os textos apresentam uma síntese das transformações artístico-culturais que haviam acontecido nos anos anteriores e também funcionam como catalisadores dos debates artísticos das décadas vindouras. Sendo assim, o formalismo *greenbergiano* pode ser compreendido enquanto *suma* do projeto de afirmação cultural estadunidense, através do qual o país desloca-se da periferia para o centro do debate intelectual. Talvez se possa dizer que a forma é o conceito-chave – aparentemente trans-histórico e ideologicamente marcado pela hegemonia estadunidense – que permite ao *art world* simbolizado pelas revistas especializadas rever toda a história da arte a seu favor:¹⁰

vanguarda, foi aceita *en masse*, e seus ideais de inovação, experimentação e rebeldia se institucionalizaram e oficializaram” (ROSENBERG, 2004, p. 16).

⁹ David Carrier, autor de uma biografia intelectual sobre Rosalind Krauss – *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism* – parece reduzir e simplificar esta *collective language* ao se referir ao *marketplace of ideas* que constitui o *artworld*. De fato, uma linguagem coletiva pode até incluir, mas não se reduz, a um mercado de ideias. A abordagem de Carrier possui uma fundamentação puramente econômica, como se observa em sua colocação: “In a Market economy, aesthetic value quickly translates into economic value” (CARRIER, 2002, p. 19). O autor avalia a passagem do conhecedor para o crítico, sendo a existência das duas figuras vinculadas diretamente ao mercado.

¹⁰ Na segunda metade dos anos 1930, o cenário artístico norte-americano fora rarefeito, conforme descrição de Clement Greenberg em “The Late Thirties in New York”: “None of the people I knew had yet had a show in New York; many of them had not yet had even a single example of their work seen by the public. [...] Everybody learned a lot at the museum, especially about

O formalismo, que nascera sob o signo da história da arte sem nomes, passava a ser agora a história da cultura sem fronteiras. Teoricamente, nada mais útil para uma cultura ressentida da sensação de desamparo e inferioridade (às vezes, ao contrário, certa autossuficiência) diante do “peso” da tradição (BUENO, 2006, p. 88).

Ao ser lançada em 1962, a *Artforum* colocava-se ao lado de outras quatro¹¹ publicações de arte: *ARTNews*,¹² *Art in America*,¹³ *Art International*¹⁴ e *Art Digest*.¹⁵ O diferencial da nova publicação é seu olhar voltado ao presente:

By the opening of the sixties, American art magazines were firmly focused on the past; *ARTNews* inherited its commitment to Abstract Expressionism from its eminent editor, Thomas B. Hess, and *Art in America*, as its name suggests, was limited in scope to American production, both fine and folk. The upsurge in productive energy at the end of the fifties created the opportunity for a magazine less narrow than its fellows (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 510).

No que tange ao primeiro periódico, a estratégia formulada pelo editor Tom Hess tentava cobrir todas as exposições. A exemplo de Ted Berrigan, muitos poetas incumbiam-se – por questão de sobrevivência – de escrever as *reviews*. A esperteza de alguns desses escritores em criar textos que simulavam as visitas a galerias e museus, aliada ao fato de seu interesse residir na poesia,

Matisse and Picasso, but you did not feel at home there. Alfred Barr (that inveterate champion of minor art) was betting on a return to nature in those years, and a request of the American Abstract Artists to hold one of their annuals in the museum was turned down with the intimation that they were following what had become a blind alley. The artists I knew formed only a small part of the downtown art world, but appeared to be rather indifferent to what went locally outside their immediate circle” (GREENBERG, 1992, p. 231). É nessa época que surgem diversas circunstâncias favoráveis ao estabelecimento de Nova York como centro artístico internacional. Em “American-Type Painting” Greenberg enumera alguns fatores: a assimilação positiva de pintores como Klee, Miró, Kandinsky, Matisse e Picasso; o apoio do Federal Art Project; a escola de arte de Hans Hoffmann; a distância dos Estados Unidos do cenário da guerra; e, por fim, a presença, em território norte-americano, de artistas como Mondrian, Masson, Léger, Chagall, Ernst, Lipchitz, além de críticos, colecionadores e *marchands*.

¹¹ Houve outras publicações com tempo de vida reduzido, como a *It is: a magazine for abstract art*, com seis números lançados entre 1958 e 1965. A ênfase nas quatro revistas acima mencionadas decorre da recorrência de seus títulos nos depoimentos dos fundadores da *Artforum* no livro organizado por Amy Newman. Veja-se o comentário do crítico e historiador da arte Irving Sandler: “*ARTNews* was the journal of the New York School. *ARTNews* and *Arts*, which was edited by Hilton Kramer, reviewed every show in New York, every show. Towards the end of the 50s, *Art International* became very important. It was much glossier and had more reproductions. *Art in America* was also important when it began showing more and more contemporary art. But it only came out four times a year and didn’t really cover the scene. In my world, the three magazines were *ARTNews*, *Arts* and *Art International*” (SANDLER *apud* NEWMAN, 2000, p. 39).

¹² Fundada em 1902, a *ARTNews* ainda está em circulação, sendo uma das revistas de arte mais antigas do gênero. Atualmente, possui um público leitor de mais de 180 mil pessoas em cerca de 123 países. Na época, seu editor era Thomas B. Hess.

¹³ Em 1913, foi publicada a primeira edição de *Art in America*, revista mensal atualmente sob o comando da editora Lindsay Pollock.

¹⁴ Publicada quatro vezes ao ano, a revista britânica *Art International* esteve em circulação entre 1957 e 1984. Seu editor, Jim Fitzsimmons, foi figura central para a reunião do *dream-team* da *Artforum*.

¹⁵ Também conhecida como *Arts Magazine*, a *Art Digest* foi publicada entre 1926 e 1992. Annette Michelson, Michael Fried e Sidney Tillim trabalharam, a convite de Hilton Kramer, neste periódico antes de se vincularem à *Artforum*.

levaram seus leitores mais assíduos a rotular essas *reviews* como escritas poéticas (*poetic writings*), desconsiderando-as pela ausência de rigor e por seu “vaporous, belle-letristic style” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 510): “what was filling space was all that fustian writing – Hess and the others [...] The whole *ARTNews* crew, people like Harold Rosenberg, we just loathed and despised from early on” (FRIED *apud* NEWMAN, 2000, p. 41-71).

Se, no âmbito da *ARTNews*, coube aos poetas a tarefa quixotesca de cobrir todos os eventos artísticos em Nova York, na *Art Digest* e, em especial, na *Art International*, historiadores da arte e artistas recém-graduados ficaram responsáveis pela produção crítica. Enquanto que a *Arts*, sob a batuta de Hilton Kramer, serve de laboratório para Annette Michelson, Michael Fried, Sidney Tillim e Donald Judd, a *Art International*, sob a direção de Jim Fitzsimmons, consegue, logo depois, reunir um segmento considerável daquele que seria o *dream team* da *Artforum*: Annette Michelson (responsável pela “Paris Letter”), Barbara Rose (“New York Letter”), Michael Fried (“New York Letter”), Max Kozloff (“New York Letter”), Robert Pincus-Witten e Rosalind Krauss (“Boston Letter”). Foi também na *Art International* que Greenberg publicou dois ensaios importantes, nos primeiros anos da década de 1960: “Louis and Noland” (1960) e “After Abstract Expressionism” (1962). A segunda metade dessa década é marcada por um florescimento da cena artística nova-iorquina, seja por meio de exposições (*Primary Structures*; ¹⁶ *Eccentric Abstraction*; ¹⁷ *Anti-Illusion: Procedures/Materials*; ¹⁸ e *9 at Leo Castelli*), ¹⁹ seja por meio da publicação de textos de artistas (“Notes on Sculpture”, de Robert Morris, ²⁰ “Specific Objects”, de Donald Judd, ²¹ “A tour of the Monuments of the Passaic”, de Robert Smithson, ²² “Paragraphs on Conceptual Art”, de Sol LeWitt, ²³ entre outros), seja, *last but not least*, pelo debate intelectual entre os críticos da *Artforum*. Nas palavras de Annette Michelson,

The journal had several interesting aspects. Among them it seemed to me was a real commitment to seeking out what was new and interesting; second was to form and encourage a whole generation of younger writers, and third, the publication of artists’ writings – which in the ’60s, as you know, took on real

¹⁶ Intitulada *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, a exposição ocorreu entre os meses de abril e junho de 1966. Com curadoria de Kynaston McShine, a mostra reuniu os expoentes do Minimalismo no Jewish Museum, em Nova York: Dan Flavin, Carl Andre, Richard Artschwager, Donald Judd, Robert Morris, Walter de Maria, Sol LeWitt, entre outros.

¹⁷ Com curadoria de Lucy Lippard, a exposição foi inaugurada em 1966 e contou com obras de Bruce Nauman, Yayoi Kusama, Eva Hesse, Louise Borgeois, entre outros artistas que, em conjunto, evidenciavam um caminho alternativo à proposta minimalista.

¹⁸ Inaugurada em 1969 no Whitney Museum of American Art, a exposição apresentava, sobretudo, *process art*. Ou seja, reuniu trabalhos como os de Richard Serra, Carl Andre, Robert Morris, Eva Hesse e Rafael Ferrer, em que as ações dos artistas se destacavam em relação ao produto final.

¹⁹ Aberta em dezembro de 1968 e com curadoria de Robert Morris, a exposição – conhecida também por *9 in a Warehouse* – reuniu trabalhos de Joseph Beuys, Giovanni Anselmo, Eva Hesse, Rafael Ferrer, Bruce Nauman, Richard Serra, entre outros.

²⁰ Trata-se de uma série de quatro partes, publicada entre 1966 e 1969 por Robert Morris na *Artforum*.

²¹ O texto foi publicado originalmente em 1965 na *Arts Yearbook 8*.

²² Smithson começa a contribuir com a *Artforum* em junho de 1966 com o texto “The New Monuments and Entropy”. “A Tour of the Monuments of Passaic” é de dezembro de 1967.

²³ Publicado na *Artforum* em 1967.

importance. And I became involved in that. So *Artforum* seemed to me really an interesting project (MICHELSON *apud* NEWMAN, 2000, p. 83).

Uma fonte corrente de dissenso entre os articulistas da *Artforum* é, indubitavelmente, a doutrina *greenbergiana*. De modo geral, o método formalista *greenbergiano* representa para a geração da *Artforum* um modo racional e mensurável de abordar a produção artística. Pois, *all-over* e *color space* fundamentam a ideia de espaço pictórico como uma entidade (*entity*) cujo papel é central na prática e no julgamento da arte. A definição de um método verificável e de um vocabulário descritivo lançam luz sobre o elemento abstrato da pintura, considerado por Greenberg um traço próprio e irreduzível a este *medium*. A consideração deste campo visual como um fato irrefutável e desvinculado de alusões a outra coisa que não fosse a si mesmo permite a críticos como Greenberg e Michael Fried – seu principal sucessor – tecerem suas análises. Questionado por Krauss em “Problems of criticism: Pictorial Space and the Question of Documentary” (1971), tal fato estabelecera dez anos antes as bases de uma análise objetiva:

In 1961, David Rosand, a fellow student at Columbia, had a magazine called *The Second Coming*, and in it he [Clement Greenberg] published this article, “How Art Writing Earns Its Bad Name.” I had been nauseated by what was passing for art writing, it was obviously total garbage: mental doodling by poets and Harold Rosenberg’s sociology. It had no solid grounding, it was not intellectual, it was no respectable. So when Rosand published this article and I read it, it hit me like the revealed truth. It was by Clem. Of course what we had in the early ’60s was Abstract Expressionism jargon, and at that point Clem’s writing made so much sense mainly because there was aesthetics anchoring it and it was in concrete English (ROSE *apud* NEWMAN, 2000, p. 59).

A reação de Krauss²⁴ aos escritos de Greenberg é semelhante à de Barbara Rose:²⁵

²⁴ Em introdução de *Pintura como Modelo*, Bois reafirma a importância de Greenberg para a mudança da dicção da crítica de arte também em Paris: “Greenberg representava um duro golpe no método extremamente medíocre utilizado pela crítica de arte francesa, dominada, na melhor das hipóteses, pelo peculiar fenômeno francês do ensaio do Escritor ou do Filósofo sobre a arte, na maioria das vezes um punhado de palavras condescendentes proferidas por um literato presunçoso [...] achávamos que a crítica de arte precisava menos de prosa ‘inspirada’ e mais debate sério [...] Conhecíamos muito pouco o contexto em que surgira seu discurso, e embora não concordássemos com seu essencialismo e seu imperialismo, comparado à vulgaridade daquilo que seus pares franceses tinham a dizer sobre Pollock, por exemplo (nas raras ocasiões em que mencionavam sua obra), suas análises formais pareciam uma extraordinária saída para nós, uma espécie de ABC da crítica sem a qual nada de sério poderia ser escrito sobre um pintor” (BOIS, 2009, p. xx).

²⁵ O encanto de Barbara Rose com Greenberg foi, no entanto, passageiro. A crítica comenta sua maior afinidade com o pensamento de seu orientador de doutorado, professor da Columbia University, Meyer Schapiro, companheiro de Greenberg na *Partisan Review*: “I was really Meyer’s student. [...] I lived in awe of Schapiro” (ROSE *apud* NEWMAN, 2000, p. 57). Max Kozloff destaca também a grande influência do professor, cujo “[...] seminar at Columbia on Impressionism was an eye-opener, specially to the psychology of pictorial perception. Meyer was a most rare creature – a nonauthoritarian erudite”. (KOZLOFF *apud* NEWMAN, 2000, p. 53). O comentário de Rose comprova a importância de Schapiro para esta geração intelectual. Por fim, cabe destacar que Schapiro, ao lado de Greenberg e apesar mesmo das discordâncias entre ambos, realizou a curadoria da exposição Talent, na Kootz Gallery em 1950.

Once I started reading Greenberg I had a breakthrough because, until then, I had been very frustrated by the vagueness and unverifiability of opinion that characterized the writing of Sidney Janis, Tom Hess, Harold Rosenberg, and all of those people. Dore Ashton. Everybody. They were making all kinds of claims for the importance of Abstract Expressionism, but nothing that struck me as hard, verifiable. A description you could check, somehow, say, “Yes, I see that”. And then an argument about why seeing that might make a difference (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 77).

Neste campo de forças, o método de Greenberg solicita invariavelmente um posicionamento por meio do qual efetua-se a partilha de posições, ideais e estratégias. “In broad terms”, pontua Amy Newman, “lines were drawn between those who were happy to make use of Clement Greenberg’s elegant ‘road map’, as Barbara Rose puts it, and those who felt they had outgrown it, could refuse it, or never had need for it at all” (NEWMAN, 2000, p. 160). De acordo com Coplans (que virá a ser o editor-chefe da *Artforum* a partir de 1971): “You have to understand that I had to make a critical choice, which I made. And that was to be anti-Greenberg. Because of this issue of plurality. How can I support a wide variety of artists and be a Greenbergian? It’s impossible.” (COPLANS *apud* NEWMAN, 2000, p. 115). Para Rose, já se delineava, no âmbito da *Art International*, o antagonismo entre *greenberguers* e seus opositores:

The germ of anti-Greenberg revolt that created the first schism in *Artforum*, was already nascent in *Art International* in Annette [Michelson] and Max [Kozloff]. Annette raised the first voice, and then Max did as well, in *Art International*, against the academy of Clem (ROSE *apud* NEWMAN, 2000, p. 60).

Sendo assim, tendo se transformado em ponto de referência – teórico e prático – o método verificável *greenbergiano* depreendido de sua coletânea, em contraposição à escrita “pomposa” de Rosenberg, impõe aos seus leitores duas opções antagonônicas: acatar ou atacá-lo. Delineia-se aqui uma disputa acirrada entre os colaboradores da *Artforum*, posto que “there was both Oedipal tension with Greenberg and sibling rivalry among the Greenbergs” (FOSTER, 2002, p. 110). Havia muitos opositores. “Formalism was – is – a useful wrench in the tool kit”, atesta o artista Brian O’Doherty, “but not the whole garage” (O’DOHERTY *apud* NEWMAN, 2000, p. 202). Kozloff, por sua vez, ainda na *Art International* de 25 de junho de 1963, publica um texto em reação ao que o autor define como determinismo histórico formulado por Greenberg. Em resposta a “After Abstract Expressionism”, editado na mesma revista em 25 de outubro de 1962, ele questiona a visão do crítico, para quem a arte moderna era governada por “impersonal, nonhistorical and a social absolutes” (KOZLOFF *apud* NEWMAN, 2000, p. 55). Assim, quem discorda de Greenberg, não hesita em fazê-lo explicitamente, considerando-o uma autoridade tirânica e papal (ROSENBLUM *apud* NEWMAN, 2000, p. 163-97), uma grande figura paterna autoritária (ROSE *apud* NEWMAN, 2000, p. 163), possuidora de uma visão estreita (*narrowness*), (COPLANS *apud* NEWMAN, 2000, p. 173; SANDLER *apud* NEWMAN, 2000, p. 175), ícone de uma gangue (LIPPARD *apud* NEWMAN, 2000, p. 196).

Fried, Krauss e Rose estavam, por sua vez, do lado oposto, conforme lembra a última, vinculando a centralidade de Greenberg à nova geração de especialistas de arte estadunidenses:

How did he [Clem] become a central figure? He was put back into a position of power by graduate art historians who appreciated his clarity and culture. In other words, the people who read and respected him were people like myself, Michael Fried and Rosalind. We saw that at least this man, uniquely in the world of art criticism, had a philosophical grounding to his theories. And also that he didn't salute the next moving vehicle as it came down the streets of SoHo. Everybody smart and educated turned into a Greenberg groupie (ROSE *apud* NEWMAN, 2000, p. 165).

Krauss endossa a opinião de Rose, salientando uma vez mais a estreita relação entre a emergência de programas acadêmicos e universitários – que forneceu uma consciência histórica e uma sofisticação filosófica sem precedentes no país – e o debate em torno das premissas *greenbergianas*:

So, there was this group at Harvard that was galvanized around the idea that we were connected to an amazing period of artistic production and that we had *as well* an argument to mount about the importance of this production. How each of us came to this individually, I don't know. But clearly there was a generation there turned in to the idea of color-field painting. I'm talking about '64, '65, '66. We were, as Judd said, "Greenbergers" (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 78).

O confronto entre os adeptos da pintura modernista e aqueles envolvidos nas alternativas neo-vanguardistas revela, portanto, a colisão entre dois modelos críticos, assim descritos por Hal Foster em *Art Critics in Extremis*:

Artforum marks neither a beginning nor an end but a changing of the guard. On the one hand, there is a decline in the old model of the critic based on the New York intellectual, liberal in culture and politics, with one foot in the Old Left and "one foot in the loft" (as the artist-author Brian O'Doherty puts it here). On the other hand, there is a rise in a new sort of critic bound up with a different kind of avant-garde, one involved in critical theory and inspired by feminist politics, more subversive in the short run but perhaps more academic in the long term. In this light, the *Artforum* of this period appears not as a lost paradise but as another way-station – in the passage between the worlds of *Partisan Review* and *October* (FOSTER, 2002, p. 116-7).

Desde 1964, quando publica a "Boston Letter" na *Art International*, até 1971, quando realiza uma autocrítica de seu método analítico, Krauss pressupõe o espaço pictórico como uma entidade, resultante de sua crença na objetividade do fato visual. Muitos dos textos não foram nem publicados como ensaios autônomos, tendo sido grande parte *reviews* e *letters* nas quais nota-se, sem grandes dificuldades, a prevalência do espaço pictórico modernista como premissa analítica em reflexões que privilegiam, sem exceção, a pintura abstrata estadunidense.²⁶ Nos textos que compõem este primeiro momento de sua prática literária, Krauss volta-se para exposições individuais, realizando um exercício de ajuizamento que distingue as propostas artísticas modernistas das demais.

²⁶ Cabe notar que o universo de artistas contemplado pela autora até 1971 – David von Schlegell, John Chamberlain, Richard Stankiewicz, Darby Bannard, Larry Zox, Frank Stella, Adolph Gottlieb, Morris Louis, James Brooks, Kenneth Noland, Jules Olitski, David Smith, Robert Motherwell, Ronald Davis, Robert Irwin, John Griefen, entre outros – é, em sua grande maioria, vinculado à arte abstrata norte-americana em suas diversas modalidades.

Dentre as exposições coletivas que recebem a atenção de Rosalind Krauss, destacam-se três. A primeira, *American Modernism: The First Wave – Paintings from 1903-1933*, realizada em Massachusetts, busca mapear os antecedentes da hegemonia abstrata norte-americana. Ao lado desta, são analisadas outras duas mostras coletivas – *The Responsive Eye* e *Systemic Painting* – cujos enquadramentos historiográficos propostos, respectivamente, pelos curadores William Seitz e Lawrence Alloway, são confrontados com a lógica *greenbergiana*. As três mostras estabelecem continuidades e paralelismos com o Expressionismo Abstrato. Se a tentativa de *American Modernism: The First Wave – Paintings from 1903-1933*, é pensar o “antes”, isto é, os momentos que precedem e preparam o terreno para o surgimento do “grande estilo” norte-americano, as outras duas – *The Responsive Eye* e *Systemic Painting* –²⁷ tratam de pensar o seu “depois”, por meio de uma ênfase na percepção óptica ou na pintura sistêmica. Krauss promove então um questionamento das três perspectivas historiográficas subsumidas nas exposições, sendo, na realidade, **a natureza de tal confronto menos historiográfica do que crítica, visto que o enquadramento histórico é o mesmo**, havendo apenas uma diferença das obras selecionadas e não uma discordância quanto às premissas que fundamentam o desenvolvimento e os rumos da arte.

Quanto a isso, é sintomático o fato de Krauss, naquele que é considerado aqui o seu texto debutante, debruçar-se sobre uma exposição coletiva cujo intuito é traçar a primeira fase do Modernismo norte-americano. Publicado como uma “Boston Letter”²⁸ na edição de fevereiro de 1964 da revista *Art International*, o

²⁷ Ao contrário de *The Responsive Eye*, Krauss não dedica um ensaio, mas uma “Letter” a *Systemic Painting*. Inaugurada no Guggenheim Museum em 1966 – mesmo ano em que surgiram *Primary Structures* e *Eccentric Abstraction* –, a exposição é organizada a partir da desconfiança de Lawrence Alloway quanto ao Expressionismo Abstrato e à *Action painting*. Melhor dizendo: no ensaio constituinte do catálogo da exposição, o curador busca traçar o limite de tais expressões elencando um conjunto de artistas cujas poéticas não podem ser enquadradas em uma interpretação centrada na marca gestual do pintor: “This is a recognition of the fact that the unity of *Action painting* and Abstract Expressionism was purely verbal, a product of generalization from incomplete data. [...] Dissatisfaction with the expressionist bulk of New York painting was expressed by the number of young painters who turned away from gestural art or never entered it” (ALLOWAY, 1968, p. 38-9). A nova sensibilidade circunscrita por *Systemic Painting* parte da indivisibilidade pictórica presente, desde o início da década de 1950, na obra de Barnett Newman, e que, por sua vez, “asserted the wholistic character of painting with a rigor previously unknown; his paintings could not be seen or analyzed in terms of small parts. There are no subdivisions or placement problems; the total field is the unit of meaning” (p. 40). Em sua carta publicada na edição de dezembro de 1966, Krauss trata de se posicionar frente ao debate entre os críticos quanto à nova geração de pintores, rotulada, a partir de Greenberg, de Post-Abstract Expressionism. Dentre os questionamentos levantados, um é significativo: a sensação de *déjà-vu* descrita pela crítica ao ler o ensaio de Alloway, dadas as semelhanças gritantes entre a “nova sensibilidade” definida pelo curador e aquela do Expressionismo Abstrato. De fato, o caráter holístico professado pelo curador é algo onipresente na pintura de “tipo americano”. Além disso, a desconfiança quanto ao índice de subjetividade defendido por Alloway é algo que, de certa forma, já anuncia o receio que Krauss nutre em relação à Arte Conceitual, questionando a subsunção do *medium* à intenção do artista.

²⁸ Além de *American Modernism: The First Wave*, a *letter* focaliza outras oito exposições: as individuais de Rico Lebrun (italo-americano); Le Corbusier (cujas pinturas são assim analisadas por Krauss: “The Le Corbusier exhibition, with its wall-sized murals snaking in and out of a free space, made clear that his area for plastic invention was the five-storey-high building that he had designed, and that within this complex adjustment of volumes the painting itself is without independent plastic identity” [1964, p. 33]); Gyorgy Kepes; Robert Indiana; David von Schlegell;

texto elege como ponto de partida a exposição *American Modernism: The First Wave – Paintings from 1903-1933*,²⁹ e seu desejo, segundo adverte a autora, de “examine the American soil from which grew the School of New York post-war painting” (KRAUSS, 1964, p. 32). A intenção curatorial propunha, portanto, uma justificativa histórica ao Modernismo estadunidense, expondo um conjunto de telas que prefigura atitudes e imaginários que pertencem à geração abstrata norte-americana.

As obras, todavia, não confirmam a intenção curatorial, pois, dos onze pintores – associados ora ao Simbolismo (Georgia O’Keeffe e Arthur Dove), ora ao Cubismo (entre eles, Max Weber e Charles Demuth) – apenas Stuart Davis e John Marin compreenderam, de fato, a revolução cubista. “None of the nine other painters in the show”, decreta Krauss, “understood cubism as a constructive principle; yet it was just such an understanding which gave the early abstract-expressionists their pictorial freedom” (KRAUSS, 1964, p. 32). O entendimento do Cubismo enquanto um princípio construtivo passa, necessariamente, pela investigação do conflito irreduzível entre a planaridade da tela e a ilusão (táctil ou óptica) que esta gera, tal como postula Clement Greenberg. Para uma compreensão detida dos argumentos do autor, bem como do vínculo destes com a reflexão posterior de Krauss, repisemos as trilhas para a arte abstrata.

1.1.2

De Monet e Cézanne a Pollock: caminhos para a arte abstrata

Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, Clement Greenberg, retomando criticamente a sistematização das artes elaborada por G.E. Lessing,³⁰ organiza uma *apologia histórica da arte abstrata*, dividida em seis partes. Sua proposta é localizar a pintura “não objetiva” ou “abstrata” em um desenvolvimento histórico das artes iniciado no século XVII, que atravessa os séculos XVIII e XIX e desemboca no século XX com o Modernismo. Essa narrativa proposta por Greenberg para a história da arte obedece ao princípio de continuidade, a despeito mesmo das descontinuidades das produções da Europa aos Estados Unidos, conforme ele observa em *Modernist Painting*, publicado em 1960:

Modernism has never meant, and does not mean now, anything like a break with the past. It may mean a devolution, an unraveling, of tradition, but it also means its further evolution. Modernist art continues the past without gap or break, and wherever it may end up it will never cease being intelligible in terms of the past³¹ (GREENBERG, 1995, p. 92).

John Chamberlain (fundamental ao próximo capítulo); e Richard Stankiewicz. E, também, uma exposição coletiva composta por obras de 41 novos pintores ingleses.

²⁹ A exposição ocorreu no Rose Art Museum, da Brandeis University, entre 4 de outubro e 10 de novembro de 1963. A universidade está localizada em Waltham, Massachusetts.

³⁰ Lessing publicara, em 1766, o seu *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, onde o autor realiza uma comparação entre as artes, classificando-as em artes espaciais (a pintura e a escultura) e artes temporais (a poesia).

³¹ Em português: “O Modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma

A continuidade é trabalhada por Greenberg a partir de duas premissas: a primeira delas estabelece uma confusão entre as artes observada em momentos históricos distintos. A discussão em torno da pureza e das diferenças entre as artes se configura como uma tentativa de desfazer os equívocos e as distorções observados ao longo da história da arte. A outra premissa institui uma relação de dominância entre as artes: de acordo com o crítico, há uma forma de arte imperante em cada período histórico. A relação que as outras artes mantêm com aquela prevalecente é a de imitação de seus efeitos: “when it happens that a single art is given the dominant role, it becomes the prototype of all art: the others try to shed their proper characters and imitate its effects”³² (GREENBERG, 1988, p. 24). Greenberg diagnostica a confusão justamente neste duplo movimento, em que as artes tentam imitar os efeitos da arte dominante enquanto esta parte para absorver as funções das demais. As perversões e distorções resultantes dessa confusão das artes se configuram aqui no ofuscamento do *medium* específico a uma determinada arte em sua tentativa de se nivelar à musa imperante.

Na passagem do século XIX para o XX, a música ocupa o lugar preponderante. Neste contexto, no entanto, o autor observa uma influência da música distinta daquela caracterizada pela literatura no século XVII. Greenberg registra que, no âmbito da vanguarda, a música é considerada menos como produtora de um tipo de efeito a ser imitado pelas outras artes do que um **método de arte** que é referência para as demais. Isto é, a música, sendo “an ‘abstract’ art, an art of ‘pure form’” (GREENBERG, 1988, p. 31) se torna modelo e estímulo para as outras artes buscarem o sentido ou a faculdade específicas a seu *medium*.³³ Não seria, neste caso, uma imitação dos efeitos de uma arte por outra, mas uma imitação do método de uma arte, em seu domínio de pureza. É dessa maneira que, em linhas gerais, Greenberg aporta no Modernismo da pintura abstrata, onde

the arts, then, have been hunted back to their mediums, and there they have been isolated, concentrated and defined. It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. To restore the identity of an art the *opacity* of its medium must be emphasized³⁴ (GREENBERG, 1988, p. 32).

Este movimento, em que cada arte se define especificamente por aquilo que lhe é único e irreduzível em seu próprio *medium*, revela a própria essência do Modernismo de Greenberg. Duas vias conduzem os artistas para a abstração baseada na autonomia do *medium* (“paths to abstract art”, 1992, p. 44): de um lado o Cubismo; de outro, Monet e o Impressionismo. Em “The Later Monet”, o

continuidade com o passado sem hiato ou ruptura, e seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte” (GREENBERG, 2001, p. 107).

³² Em português: “quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo de toda arte; as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhes os efeitos” (GREENBERG, 2001, p. 46).

³³ Em português: “arte abstrata, uma arte de pura forma” (GREENBERG, 2001, p. 53).

³⁴ Em português: “as artes foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio deve ser enfatizada” (GREENBERG, 2001, p. 54).

autor focaliza o processo de reabilitação do pintor francês³⁵ como um dos expoentes da arte moderna e um dos principais catalisadores da arte abstrata:

Toward the end of his life, Monet began to make his pictures all foreground. Meanwhile, the Cubists, led by Cézanne, were returning painting to the surface in a quite different way. In their very solicitude for three-dimensionality, they so emphasized the sculptural means by which it was traditionally attained that these reacted against themselves and undid their intended effect. By dint of being exaggerated, light and dark contrasts rose to the picture surface to become patterns rather than descriptive figurations. Monet, the arch-Impressionist, had started from the opposite direction – by narrowing and even suppressing value contrasts – and where the Cubists arrived at the skeleton of a traditional painting, he arrived at the shadow of one (GREENBERG, 1992, p. 44).

A contribuição de Monet para a arte abstrata deve ser compreendida como uma espécie de respiração/libertação da cor em relação à forma (*shape*) encontrada em suas obras. Resulta especificamente daí um tipo de desenho (*drawing*) realizado pelos pintores estadunidenses que, em vez de ser escultural (ou seja, atrelado ao desejo de representação de formas e volumes), se revela como “‘area’ drawing, ‘antidrawing’ drawing” (GREENBERG, 1992, p. 45).

Se Monet inaugura uma trilha, Paul Cézanne é responsável pela outra, sendo esta percorrida também pelos cubistas Picasso, Braque e Léger. A despeito de prescindirem de uma estrutura geométrica, diagramática e escultural, os pintores impressionistas desenvolvem uma técnica compositiva a partir de pontos e áreas de cor, resultando daí uma unidade pictórica derivada desta natureza específica de composição. A revolução *cézanniana* é observada justamente na vibração (tensão) entre a superfície pictórica e a representação do espaço tridimensional de seus quadros, não da mesma maneira que o Impressionismo. A negação de Cézanne das conquistas impressionistas não se traduz, por sua vez, em uma rejeição, mas em uma apropriação de seus procedimentos:

He [Cézanne] had noted the Impressionists’ inadvertent silting up of pictorial depth; and it was because he tried so hard to reexcavate that space without abandoning Impressionist color, and because this effort, while vain, was so profoundly conceived, that his art became the discovery and turning point it did. Like Manet and with almost as little real appetite for the role of a revolutionary, he changed the direction of painting in the very effort to return it by new paths to its old ways [...] Thus Cézanne’s effort to turn Impressionism toward the sculptural was shifted, in its fulfillment, from the structure of the pictorial illusion to the configuration of the picture itself as an object, as a flat surface. Cézanne got “solidity”, all right; but **it is as much a two-dimensional, literal solidity as a representational one** (GREENBERG, 1992, p. 50-4).

Cézanne então desenvolve um *Sculptural Impressionism*, decorrente do modo como o pintor, em franco diálogo com o movimento de Monet, representa

³⁵ Em “The Crisis of the Easel Picture”, Greenberg afirma: “Cézanne, Van Gogh, Gauguin, Bonnard, Matisse went on reducing the fictive depth of painting, but none of them, not even Bonnard attempted anything quite so radical in its violation of traditional principles of composition as the middle and later Monet” (GREENBERG, 1992, p. 155).

massas e volumes, não mais a partir do modelado tradicional de luz e sombra, mas por outro artifício, advindo do contraste entre cores quentes e frias:³⁶

Recording with a separate pat of paint each larger shift of direction by which the surface of an object defined the shape of the volume it enclosed, he begin in his late thirties to cover his canvases with a mosaic of brushstrokes that called just as much attention to the physical picture plane as the rougher dabs or “commas” of Monet, Pissarro and Sisley did (GREENBERG, 1992, p. 52).

Sobressai, assim, uma tensão explícita entre superfície e ilusão que reafirma a materialidade física da pintura. O mosaico de pinceladas conduz o pintor a um método analítico pautado pelas unidades cromáticas dos *facet-planes* (facetas-plano) que, ao oscilarem entre o plano e aquilo que nele está representado, entrelaçam os extremos dicotômicos, sendo esta a grande herança *cézanniana* ao cubismo de Picasso e Braque:

Distinct yet summarily applied, the square pats of paint vibrate and dilate in a rhythm that embraces the illusion as well as the flat pattern [...] The Cubism of Picasso, Braque and Léger completed what Cézanne had begun (GREENBERG, 1992, p. 55-7).

Fiados à preocupação da pintura como uma arte de representação e ilusão, Braque e Picasso retomam, por sua vez, os *facet-planes* de Cézanne e tratam de aguçar a vibração existente entre ilusão (profundidade) e superfície (literalidade). O nível de investigação é tal que aos *facet-planes* unem-se outros procedimentos (letras blocadas, *tromp-l'oeils* localizados – um prego, um cacho de uvas nos quadros de Braque –, adição de materiais “heteróclitos” como areia e papéis colados etc.) que rompem com sua função descritiva. Estes artifícios constituem um campo de forças em permanente tensão e representam, em conjunto, o marco histórico que a colagem cubista impõe ao desenvolvimento da pintura modernista. Apenas sugerem ilusão, não de modo harmônico, mas enquanto um procedimento em contraste com os demais. Veja-se a passagem de Greenberg em “Collage”:³⁷

Thus every part and plane of the Picture keeps changing place in relative depth with every other part and plane; and it is if the only stable relation left among the different parts of the Picture is the ambivalent and ambiguous one that each has with the surface (GREENBERG, 1992, p. 76).

Os procedimentos pictóricos, ao invés de constituírem uma unidade representacional, passam então a contradizerem-se; referem-se a si mesmos, a ponto de professarem **uma oposição surpreendente entre a ilusão e a representação. Nota-se aqui uma mudança no binômio, não mais referido à vibração superfície-ilusão, sendo esta última atrelada, até o momento, à representação.** Ora, uma outra tensão é observada no contexto da própria ilusão – dos dispositivos empregados para tal – em sua disparidade com o conteúdo,

³⁶ Não obstante as disparidades entre as linhas de pensamento de Maurice Merleau-Ponty e Clement Greenberg, no que concerne à relação volume-espço pictórico, não se pode deixar de notar uma semelhança em suas análises da obra de Cézanne. Isso será discutido em momento mais oportuno.

³⁷ O nome original do ensaio “Collage” é “The Pasted-Paper Revolution”, e foi publicado não em 1959, como nos informa *Art and Culture*, mas em setembro de 1958 pela *ARTNews*.

chegando ao limite radical de eliminar o objeto da representação. A ilusão está salva, a despeito da representação; tal é o dilema cubista, a um passo da arte abstrata:

Like any other authentic style, Cubism has its own inherent laws of development, which seemed in the late 1920s to be driving toward abstraction [...] In the Analytical phase of their Cubism, Braque and Picasso had not only had to minimize three-dimensionality simply in order to preserve it; they had also had to generalize it – to the point, finally, where the illusion of depth and relief became abstracted from specific three-dimensional entities and was rendered largely as the illusion of depth and relief *as such*; as a disembodied attribute and expropriated property detached from everything not itself (GREENBERG, 1992, p. 64-78).

Em “Contribution to a Symposium” – ensaio que encerra a sessão Art in Paris de *Art and Culture* – Greenberg torna absolutamente explícita sua visão histórica para a pintura modernista. No que concerne à escola francesa, o crítico não se furta a utilizar termos como *butterfly*, *pat* e *tame* para descrever os quadros abstratos europeus, que pecam justamente por apresentarem pinturas ainda devedoras de uma concepção pictórica tradicional: “The unity of the picture is guaranteed by a semblance of the old kind of illusion of depth as obtained through glazing or through the tempering and value-toning color” (GREENBERG, 1992, p. 124). Tal fato decorre do tratamento dado à superfície, sendo esta encarada como mero receptáculo – observação que também fora associada à obra de Kandinsky – e não como um campo visual. Reconhecendo a importância da Escola de Paris, o crítico não deixa, contudo, de reiterar manifestamente a superioridade da produção artística pós-cubista norte-americana: “Do I mean that the new American abstract painting is superior on the whole to the French? I do”³⁸ (GREENBERG, 1992, p. 125).

A superioridade da pintura “de tipo americano” é manifestada nas obras de Arshile Gorky, Willem de Kooning, Hans Hoffmann, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell e Jackson Pollock, em uma primeira geração; e Franz Kline, Clyfford Still, Barnett Newman e Mark Rothko, em um segundo momento. Em conjunto, as obras destes artistas configuram o primeiro movimento estadunidense a ultrapassar as fronteiras nacionais. Nada programático, o *Expressionismo Abstrato* firma-se na década de 1940 por meio das exposições individuais da primeira geração, que ocorreram na galeria de arte de Peggy Guggenheim (*Art of this Century*) entre 1943 e 1946. Dentre todas as produções, aquela onde se verifica a plena realização da abstração iniciada pelos cubistas é a obra de Jackson Pollock da segunda metade dos anos 1940:

By means of his interlaced trickles and spatters, Pollock created an oscillation between an emphatic surface – further specified by highlights of aluminum paint – and an illusion of indeterminate but somehow definitely shallow depth that reminds me of what Picasso and Braque arrived at thirty-odd years before, with

³⁸ Greenberg inaugura o ensaio “How Art Writing Earns its Bad Name”, publicado em 1962, com a seguinte descrição: “Twenty years ago who expected that the United States would shortly produce painters strong enough, and independent enough, to challenge the leadership of Paris? The more knowing you were about art the more surprised you were when it happened. For a long while after it had actually happened you refused to believe it. You were convinced only when confirmation just arrived from, of all places, Paris itself” (GREENBERG, 1995, p. 135).

the facet-planes of their Analytical Cubism. **I do not think it exaggerated to say that Pollock's 1946-1950 manner really took up Analytical Cubism from the point at which Picasso and Braque had left it** when, in their collages of 1912 and 1913, they drew back from utter abstractness for which Analytical Cubism seemed headed (GREENBERG, 1992, p. 218).

Pollock aprofunda, portanto, a conquista cubista, havendo em suas obras a vibração entre superfície e ilusão não representativa anunciada por Cézanne, Picasso e Braque.³⁹ Por meio de uma obliteração de qualquer espécie de efeito escultural e também de um repúdio ao contraste luz-sombra – postura que, na ótica *greenbergiana*, representa o fenômeno mais radical do Expressionismo Abstrato –, a obra de Pollock assegura, ao lado da contribuição de seus pares, o pioneirismo norte-americano, que, por sua vez, está ausente em uma exposição como *American Modernism: The First Wave – Paintings from 1903-1933*. De acordo com Krauss, pintores norte-americanos como Max Weber ou Charles Demuth não compreenderam a aporia cubista, visto que suas obras resultam de uma subversão superficial deste vocabulário. De tal ordem, que lhe destitui toda a tensão espacial, sublinhando, assim, a tradicional tridimensionalidade tátil. O que não ocorre com Stuart Davis,⁴⁰ como se constata na citação abaixo, em um esforço de filiação da jovem crítica ao pensamento de Clement Greenberg:

With knowing playfulness Davis places a *trompe-l'œil* peach at the front edge of his still-life table for the delectation of the viewer, making it paradoxically the agent of abstract spatial exposition, as it forces the cubist planes of others objects into depth and at the same time brings the existence of the picture surface sharp into focus (KRAUSS, 1964, p. 32).

Tal como nos quadros cubistas de Picasso e Braque, a utilização de determinados artifícios pictóricos em obras como *Red Still Life* (1922) e *Still Life Radio Tube* (1930-31) não está a serviço da ilusão tátil, permitindo a Stuart Davis investigar o jogo inerente do espaço pictórico, fundado na tensão entre profundidade e planaridade.⁴¹ É esta dinâmica que sobressai na pintura de “tipo americano” que, de modo geral, descarta a encenação de formas em telas então

³⁹ Em “How Art Writing Earns its Bad Name”, Greenberg reafirma o *telos* da pintura: “I fail to discern anything in the new abstract painting that is that new. I can see nothing essential in it that cannot be shown to have evolved out of either Cubism or Impressionism (if we include Fauvism in the latter), just as I cannot see anything essential in Cubism or Impressionism whose development cannot be traced back to Renaissance” (GREENBERG, 1995, p. 142).

⁴⁰ Em uma *review* da obra de Stuart Davis publicada em 1945 por ocasião de uma exposição individual do pintor no Museum of Modern Art, Clement Greenberg tece elogios ao pintor (e também a Alexander Calder): “Davis is a natural painter. [...] Davis early came under the influence of cubism, which he [...] appropriated as a decorative method at first. By 1928, however, he had painted a full-fledged abstract picture, *Eggbeater N. 3*, which helped establish the American inflection of post-cubist abstract style for the next ten years” (GREENBERG, 1988 [n. 2], p. 41).

⁴¹ Ainda na *review* sobre a exposição, Krauss trata de desfazer o vínculo entre Georgia O’Keeffe, Mark Rothko e Kenneth Noland proposto pela exposição sob a hipótese de que os três pintores ofereceriam espaços abstratos abertos e sublimados de matéria. Para a crítica, não haveria lugar, nas obras de Rothko e Noland, para o viés simbólico presente nas obras da pintora norte-americana. Enquanto o elo entre O’Keeffe e os dois artistas abstratos é desfeito, sugere-se brevemente um vínculo entre as obras de Arthur Dove – segundo Krauss, “representing a more genuine first wave of modernism” – e de John Marin – “one of the show's revelations” (1964, p. 32) – e a poética de Wassily Kandinsky.

consideradas campos pictóricos. **Mas, se assim é, de que maneira a ausência de formas discretas pode inaugurar um formalismo?**

1.1.3

Preventive Aesthetics: o formalismo estético greenbergiano

1.1.3.1

A apropriação do método transcendental de Kant

A barricada em defesa da pintura modernista é construída por manifestações de explícita autoridade discursiva sobre a qual Leo Steinberg comenta:

I find myself constantly in opposition to what is called formalism; not because I doubt the necessity of formal analysis, or the positive value of work done by serious formalist critics. But because I mistrust their certainties, their apparatus of quantification, their self-righteous indifference to that part of artistic utterance which their tools do not measure. I dislike above all their interdictory stance – the attitude that tells an artist what he ought not to do, and the spectator what he ought not to see (STEINBERG, 2007, p. 64).

Diversos casos comprovam a função proibitiva e admoestatória de uma *Preventive Aesthetics*, tal como a denomina Richard Wolheim, que descreve Steinberg como um crítico formalista tanto antinormativo quanto antianalítico. O atributo se deve ao fato de Steinberg questionar os dois tipos estreitamente vinculados de formalismos que Wolheim define como “Normative (or prescriptive) Formalism” e “Analytic Formalism”:

Normative (or prescriptive) Formalism is a theory about how paintings should be. It holds that they ought to be composed in a certain way if they are to be of value, and that this composition is what we need to take account of, and is all that we need to take account of, in coming to assess or evaluate them. Analytic (or descriptive) Formalism is a theory about how paintings essentially are. It holds that this composition is what we need to take account of, and all that we need to take account of, in coming to understand them (WOLHEIM, 1995, p. 8).

Nota-se, a partir desta tipologia sugerida por Wolheim, que o formalismo descritivo e o formalismo normativo guardam íntimas semelhanças, havendo apenas uma mudança de ênfase da descrição à norma. Ou seja, o formalismo normativo é aquele que transforma o método descritivo de análise em uma prescrição a ser obedecida por todos os pintores e críticos. Mas seria este o caso de Clement Greenberg e, por consequência, o de Krauss em seus primeiros anos de atividade crítica?

Na busca por uma resposta adequada, considere-se a tipologia de Thierry de Duve, para quem há três Greenbergs, apresentados aqui em cronologia invertida: o Greenberg teórico, atuante a partir da década de 1970, quando o autor reinterpreta a modernidade artística sob a sombra da recepção, atrasada porém efusiva, de Marcel Duchamp; o Greenberg crítico, cujos ensaios registram sua experiência diária com as obras de arte; e, por fim, o Greenberg doutrinário,

que desponta no final da década de 1930 publicando ensaios como “Avant-Garde and Kitsch” e “Towards a Newer Laocoön”, onde se observa seu esforço por situar a produção vanguardista em meio à crise política da época.

Considerando esta permeável tipologia, pode-se dizer que a mútua implicação entre o formalismo descritivo e o formalismo normativo corresponde, no caso de Greenberg, à inter-relação entre suas facetas doutrinária e crítica. Quanto à sua vertente teórica, apesar de esta ser dominante apenas na década de 1970 – à época dos famosos *Seminars* –, observa-se, já em seus ensaios dogmáticos, o esforço de Greenberg em situar teoricamente a produção artística norte-americana, conferindo respaldo para sua estética preventiva. Na presente tese, há ocasiões propícias para se discutir as relações, tanto entre vanguarda e *kitsch* quanto entre os *mediums* artísticos. Por ora, é preciso lidar com a questão da dependência do formalismo *greenbergiano* em relação ao formalismo estético *kantiano*. Tal passo se revela fundamental, dadas as incompreensões que rondam a questão formalista enquanto uma corrente pautada na dupla ênfase de uma *arte pela arte* voltada para a observação normativa das formas visuais. Quanto às bases *kantianas* do formalismo *greenbergiano*, Steinberg desconfia ironicamente:

Despite the continual emergence in our culture of cross-border disciplines [...], the self-definition of advanced painting is still said to require retreat. It is surely cause for suspicion when the drift of third-quarter twentieth-century American painting is made to depend on eighteenth-century German epistemology (STEINBERG, 2002, p. 11).

A despeito das suspeitas de Steinberg quanto ao anacronismo de tal apropriação, é preciso compreendê-la. Greenberg vê na figura de Kant “the first real modernist” (GREENBERG, 1995, p. 85). Há já aí a indicação de uma possível genealogia de seu formalismo, encontrada nas premissas *kantianas* da teoria da visualidade pura empreendida especialmente por Konrad Fiedler. Para Lionello Venturi,

la teoría formalista es obra de Konrad Fiedler (1841-1895). Este parte de la distinción establecida por Kant entre una percepción subjetiva que constituye la determinación del sentimiento de placer o desplacer y una percepción objetiva que es la representación de una cosa. Afirma, además, que el ámbito propio del arte es la percepción objetiva. Con lo cual visión y representación, intuición y expresión son identificados en la obra de arte. Y el carácter esencial del arte resulta del concepto de “contemplación productiva”. El hecho de conducir el arte al problema del conocimiento, y reducirlo al conocimiento de la forma, al mero factor visual, constituía en cierta medida una vuelta al criticismo kantiano (VENTURI, 2016, p. 325).

Apesar de informativa, a síntese proposta por Venturi esbarra em alguns contratempos. De fato, o formalismo *greenbergiano* tem em Kant sua matriz ao se apropriar do princípio de funcionamento central ao método transcendental,⁴²

⁴² É aqui que Deleuze observa a distinção entre a filosofia de Kant tanto do racionalismo dogmático quanto do empirismo de Hume naquilo que ambos apontariam para fins externos. A revolução copernicana de Kant seria justamente essa: a substituição de uma harmonia entre sujeito e objeto por uma submissão deste àquele. Há também aí um processo de interiorização desta mesma relação, sendo esta compreendida a partir de então enquanto uma relação entre as

qual seja, a “crítica imanente, a razão como juiz da razão” (DELEUZE, 2012, p. 9). O transcendental aqui deve ser compreendido menos como um descarte da experiência do que sua necessária existência. Pois, se o conhecimento é a superação da experiência através de representações *a priori* de que nos utilizamos para julgar, ele não prescinde dela. Em outras palavras, é preciso haver ocasiões para que se possa exercer os princípios do espaço e do tempo enquanto formas *a priori* da intuição. Assim, “‘transcendental’ qualifica o princípio de uma submissão necessária dos dados da experiência às representações *a priori* e, correlativamente, de uma aplicação necessária das representações *a priori* à experiência” (DELEUZE, 2012, p. 22). Portanto, a experiência não é suprimida na filosofia kantiana, sendo através dos fenômenos – isto é, dos objetos tais como eles aparecem, sua aparição – que a razão experimenta seu interesse especulativo.

A necessidade que tem a razão do fenômeno, para que só então ela seja capaz de tomar a si mesma como fim e juiz de seus próprios interesses, parece iluminar a experiência formalista *greenbergiana*, pautada pela junção dos três Greenbergs (o crítico, o teórico e o dogmático) definidos por Duve. Dois pontos aqui são importantes: de um lado, há que se observar que Greenberg impõe à obra de arte o mesmo princípio de funcionamento da razão: opera-se, com isso, uma analogia entre a razão e a arte, na medida em que cada uma possui fins próprios, sendo juíza de si mesma. Por meio deste processo crítico imanente, se acessa uma *forma superior*:

Diz-se que uma faculdade tem uma forma superior quando ela acha em si mesma a lei do seu próprio exercício (ainda que, desta lei, decorra uma relação necessária com uma das outras faculdades). Sob sua forma superior, uma faculdade é, pois, autônoma (DELEUZE, 2012, p. 10).

Deixando de lado a questão das faculdades, importa notar justamente o conceito de *forma*. Não que ele seja unívoco na filosofia *kantiana*, mas a sugestão de Deleuze é válida por sugerir uma leitura apropriada da *forma greenbergiana*, a partir da declarada referência do crítico norte-americano a Kant.⁴³ Como se verá ao longo deste estudo, a identificação da forma nos escritos

faculdades subjetivas distintas (a sensibilidade receptiva e o entendimento ativo): “Há menos diferença do que se poderia crer entre o racionalismo e o empirismo. Um fim é uma representação que determina a vontade. Enquanto a representação é a de alguma coisa exterior à vontade, importa pouco que ela seja sensível ou puramente racional; de qualquer maneira, ela só determina o querer pela satisfação ligada ao ‘objeto’ que representa. [...] No racionalismo dogmático, a teoria do conhecimento fundava-se na ideia de uma correspondência entre o sujeito e o objeto, de um *acordo* entre a ordem das ideias e a ordem das coisas. Este acordo tinha dois aspectos: implicava em si mesmo uma finalidade; e exigia um princípio teológico como fonte e garantia dessa harmonia, dessa finalidade. Mas é curioso verificar que, numa perspectiva muito diferente, o empirismo de Hume recorria a um expediente semelhante: para explicar que os princípios da natureza estivessem de acordo com os da natureza humana, Hume era forçado a invocar explicitamente uma harmonia preestabelecida” (DELEUZE, 2012, p. 9-22).

⁴³ Em sua introdução à *Art Since 1900*, Benjamin Buchloh estabelece um vínculo entre autonomia e formalismo, havendo aí também uma referência implícita a Kant: “Aestheticism conceiving the work of art as a purely self-sufficient and self-reflexive experience [...] generated, in early-twentieth-century formalist thought, similar conceptions that would later become the doxa of painterly self-reflexivity for formalist critics and historians. These range from Roger Fry’s responses to Postimpressionism – in particular the work of Paul Cézanne – to Daniel-Henry Kahnweiler’s neo-Kantian theories of Analytical Cubism, to the work of Clement Greenberg (1909-1994) in the postwar period” (BUCHLOH *et al.*, 2011, p. 23).

de Greenberg não é tão simples quanto parece, pois, como bem observa Thierry de Duve, “throughout Greenberg’s writings, the notion of form is one the least explicit – something which cannot fail to be paradoxical, given the reputation for *formalist* criticism that sticks to him like a glue” (DUVE, 2010, p. 111). Ademais, sua crítica de arte se volta em grande parte para uma produção abstrata que prescinde de princípios figurativos, como se torna patente nos conceitos de *all-over* e *optical field*. A *forma greenbergiana* não é, portanto, a figura encerrada sobre a tela, sublinhando a própria experiência estética (imprescindível) do crítico com a obra a partir de uma relação analógica entre razão e arte. Não à toa, Fried e Krauss, em diversos momentos, ajuizam as obras de arte a partir das experiências suscitadas por elas em torno de uma *perception itself* ou ainda, de uma *vision itself*.

Daí advém o segundo (e último) ponto a ser destacado a respeito da relação entre o formalismo *greenbergiano* e o formalismo estético kantiano. Se a forma não se traduz forçosamente nas figuras dispostas sobre a tela, sendo resultado de uma crítica imanente pautada por um método transcendental, a beleza, por sua vez, não deve ser compreendida enquanto um arranjo compositivo atribuído ao objeto. Assim, é possível concordar com Argan quando o historiador, mais próximo da opinião de Venturi acima mencionada, afirma que

os críticos da “pura visualidade” propõem-se isolar no contexto das obras aqueles que consideram ser os princípios estruturais das formas (verticais, horizontais, diagonais, ângulos, curvas, espirais etc.), separando assim os conteúdos significativos das formas das coisas representadas (ARGAN, 1995, p. 145).

Sem dúvida alguma, há uma filiação de Greenberg aos críticos da pura visibilidade, principalmente na importância que todos conferem aos atributos estruturais. A forma aqui não é aquela unicamente manifesta (algo que está na base do formalismo manifesto que Wolheim define em contraposição ao formalismo latente, estrutural) na esfera sensorial, mas algo “que a imaginação reflete de um objeto por oposição ao elemento material das sensações que este objeto provoca enquanto existe e age sobre nós” (DELEUZE, 2012, p. 66). Sendo assim, os princípios estruturais devem ser compreendidos enquanto manifestações da reflexão formal. Há, contudo, um nó conceitual em Greenberg: em seu esforço por compreender a experiência estética, ele vacila um pouco (veja-se o texto de Duve, “Wavering Aesthetics”), na medida em que define uma relação analógica entre razão e arte, sem considerar que a experiência da segunda não é governada por uma faculdade legisladora, sendo desinteressada. A beleza, informa Luiz Camillo Osório em “O formalismo da estética kantiana: considerações sobre uma incompreensão”,

se dá por ocasião do objeto, mas situa-se no livre-jogo prazeroso da imaginação e do entendimento. É este prazer que qualifica uma experiência enquanto bela. Portanto, na *Crítica da faculdade do juízo*, a beleza desponta da harmonia livre e espontânea de nossas faculdades espirituais. Não há uma faculdade legisladora, interessada na harmonia. Assim, quando dizemos de um quadro de Matisse que ele é belo, não o fazemos pelo fato de ele respeitar regras ou critérios de beleza, mas pelo fato de suscitar em nós o tal acordo das faculdades. E na medida em que essas faculdades são compartilhadas por todos os homens, somos levados a pressupor que a mesma harmonia se reproduza (desde que haja ocasião para

experiência). Dá-se assim a intrigante fórmula da universalidade subjetiva do juízo estético (OSÓRIO, 1995, p. 56).

Considerando a sugestão de Deleuze de que cada faculdade (de conhecer, de desejar, de sentir) possui uma relação determinada entre as faculdades (segundo sentido do termo) da imaginação, do entendimento e da razão, nota-se que a faculdade de sentir não é guiada nem pelo interesse especulativo nem pelo interesse prático, mas pelo prazer desinteressado. Este prazer resulta de um “acordo igualmente livre e indeterminado entre as faculdades” (DELEUZE, 2012, p. 69) que define o senso comum estético.⁴⁴ Assim, na faculdade de sentir, o prazer estético é desinteressado, havendo um livre acordo entre imaginação e entendimento (a razão intervém apenas no sublime, substituindo o entendimento). O prazer superior do belo advém desse acordo, a forma significando agora a “reflexão de um objeto singular na imaginação” (DELEUZE, 2012, p. 66). Assim, por mais que haja uma analogia entre arte e razão, não se pode, contudo, atribuir à arte um interesse especulativo próprio à faculdade de conhecer, pois não há faculdade legisladora no juízo estético (como ocorre na *Crítica da razão pura*, na qual a imaginação esquematiza para o entendimento julgar e a razão raciocinar), mas um acordo livre e indeterminado entre as faculdades (a complexidade desta questão impede, todavia, o seu tratamento integral aqui, ficando, pois, sinalizado o eixo de investigação).

1.1.3.2

A passagem da crítica ao dogma (e vice-versa)

A confiança nas leis inerentes de desenvolvimento do Cubismo e da arte modernista norte-americana é o crivo judicativo a partir do qual Krauss reflete a respeito de exposições coletivas e individuais em seus textos publicados na *Artforum* até 1971. Nas passagens abaixo, é possível notar a adesão enunciativa à lógica *greenbergiana*. Há algo bastante interessante a ser observado nesses trechos, dado o momento de transição do circuito artístico estadunidense ao

⁴⁴ Em “Wavering Aesthetics”, Thierry de Duve realiza uma leitura bastante cuidadosa dos *Seminars* que circunscrevem o Greenberg teórico, sendo da opinião de que sua aventura teórica não representa um esforço de “retorno à ordem”, mas de compreensão das tendências artísticas contemporâneas pautadas pelo lema “*anything goes*”. Em sua análise da teoria estética *greenbergiana*, Duve aponta alguns equívocos da apropriação de Kant por Greenberg, sendo a questão do senso comum uma delas. Comentando um trecho do crítico quanto a um recuo da subjetividade – “In becoming more impersonal, you become more like other human beings – at least in principle – and therefore more of a representative human being, one who can more adequately represent the species” –, Duve afirma que “[...] as a good American pragmatism, he has absolutely no understanding of what the transcendental means (and his every reference to Kant makes that clear). Greenberg is not at all basing the maxim of broadened thinking on the mere transcendental idea that there ought to be a *sensus communis* shared by all humanity, which would lead everyone exercising his or her faculty of judgement in an equally impersonal way to judge freely in agreement with him. Instead he seems close to confiscating the privilege of best representing the species for himself and the class of people who have sufficiently developed their taste” (DUVE, 2010, p. 103). Em “Kant After Duchamp”, Duve assim sintetiza a questão: “Greenberg nunca repudiou o seu kantismo, tampouco nunca compreendeu Kant. Era por demais empírico para poder ver que a arte revela um campo transcendental que ‘devemos realmente preencher com Ideias’. Ele era um excelente fenomenólogo, mas, justamente por essa razão, sua estética é *empírico crítica*, não kantiana” (DUVE, 1998, p. 147).

longo da década de 1960, marcado pela crescente desconfiança em relação ao método *greenbergiano* em proveito do florescimento das práticas minimalistas e conceituais. Os movimentos inversamente proporcionais do declínio do sistema de Greenberg e do surgimento de novas práticas artísticas confere um ambiente específico ao exercício crítico de Rosalind Krauss: por mais que suas *reviews* elaboradas na época não prescindam do encontro com as obras, o principal esforço de Krauss refere-se à confirmação da lógica *greenbergiana*.

Sendo assim, é precisamente a proximidade entre descrição e norma dos dois formalismos descritos por Wolheim que se faz notar nos primeiros textos. “First-Rate”, “Advanced”, “Serious”: Krauss não esconde sua apologia à elite pictórica, sendo este o cânone a ser seguido e respeitado segundo o formalismo prescritivo. Quanto à arte avançada, a autora deixa entrever um certo lampejo kantiano, ao afirmar em uma *review* sobre Neil Williams⁴⁵ que “as **advanced art** has increasingly centered on the meaning of the observer’s act, probing **the nature of perception itself, retrograde art** has tended to imitate it by parody” (KRAUSS, 1966, p. 59). A forte semelhança entre a obra de Frank Stella e a de Neil Williams esconde, por sua vez, a oposição entre a arte avançada e o seu contraponto retrógrado:

where Stella labors to spell from his paintings any trace of ‘composition’, of balancing one element off against another, or any intrusion of manifest illusionism, William’s pictures are highly composed. Surface decoration is balanced against illusionist depth, areas of color are balanced against one another across a divide of black, and the paintings, for all their **modernity**, finally read as sophisticated **late Cubism** (KRAUSS, 1966, p. 58).

No mesmo texto em que avalia uma exibição de Soulages, Krauss volta-se a uma mostra de James Brooks, sobre a qual afirma contundentemente: “The surfaces of the paintings by James Brooks, at the Martha Jackson Gallery, the product of the past two years, carry the imprint of Pop color and technique like an infection which has dried their skin and hardened into rigid inexpressiveness” (KRAUSS, 1968, p. 58). À guisa de comparação, a autora refere-se à obra de Ellsworth Kelly, em especial sua produção do início dos anos 1960,

where the distinction between figure and ground was negated by the propulsion of every shape to the surface of the canvas. This equalization of the figurative thrust of every area gave to the **best** of Kelly’s paintings a self-evident wholeness and lucidity that Brooks seems to be trying to achieve (KRAUSS, 1968, p. 58).

A obra de Ellsworth Kelly é utilizada novamente como parâmetro comparativo em outra *review* de Nova York do mesmo ano (maio de 1966), sobre uma exposição de Sven Lugin. A autora afirma que a obra deste é uma mera repetição daquela, a não ser pelo acréscimo de um *modish styling*. No caso de Kelly, Krauss retoma o eixo de análise que havia realizado em “Darby Bannard’s New Work”, qual seja, o jogo entre figura e fundo presente em sua obra na passagem dos anos 1950 aos anos 1960:

⁴⁵ O artista expôs no Brasil na galeria Luisa Strina, em 1982 e 1988, sendo esta última póstuma, pois Williams faleceu em 1983. O curador norte-americano Edward Leffingwell, conhecido por ser um grande entusiasta e promotor da arte contemporânea brasileira nos Estados Unidos, lhe dedicou alguns ensaios.

In Kelly's art of the late 1950s and early 1960s, one sees an impressive series of painting which intend to drain off the connotations of the spatiality of the figure-on-ground relationship found in late Cubism, thereby creating images in which every segment of the canvas would be given equal forward thrust (KRAUSS, 1966, p. 49).

A evocação do Cubismo Tardio também se encontra na análise que Krauss realiza da obra de Willem de Kooning. Unindo-se ao coro que atesta a decadência de sua pintura,⁴⁶ em “The New De Koonings” (1968), ela analisa a trajetória do artista holandês sob o desenvolvimento histórico do cubismo elaborado por Clement Greenberg em “American Type Painting” e também sob a reavaliação de sua obra realizada em “After Abstract Expressionism”. No primeiro ensaio, Greenberg associa De Kooning ao Cubismo Tardio,⁴⁷ dada a tensão entre a materialidade pictórica e a figuração de suas obras. O artista opera uma síntese entre o Modernismo e a tradição, manifesta sobretudo nos contornos desencarnados (que aludem aos nus de Michelangelo, Ingres e Rubens) e na insistência – sub-reptícia – em uma certa firmeza escultural. A síntese em De Kooning, que o vincula ao Cubismo Tardio, diz respeito principalmente à tensão entre superfície e profundidade, sendo esta uma característica bastante presente na história do Modernismo, como se pôde observar mais acima. Comparando-o a Picasso, Greenberg pontua:

The method of his savagery continued to be almost old-fashionedly, and anxiously, Cubist underneath the flung and tortured color, when he left abstraction for a while to attack the female figure with a fury more explicit than has animated any of Picasso's violations of physiognomical logic (GREENBERG, 1992, p. 214).

Adotando a concepção histórica de Greenberg, Krauss observa um novo tipo de síntese na obra de De Kooning, dessa vez entre as duas fases do Cubismo; aquela anterior a 1914 e outra referente a sua etapa tardia. Neste caso, o elemento responsável por esse movimento será a **linha**.⁴⁸ Nos quadros da década de 1940,

⁴⁶ Um dos artistas mais aclamados por Harold Rosenberg é Willem de Kooning. Em 1948, Clement Greenberg comemora o surgimento do pintor, representando a boa fase da arte norte-americana. Em 1953, em um prefácio de outra exposição de De Kooning, Greenberg não hesita em afirmar que “no wonder De Kooning has had such a tremendous impact on American painting in the last several years. He is one of the most important reasons, moreover, why that painting has ceased to be a provincial one and become a factor in the mainstream of Western art today” (GREENBERG, 1995, p. 122). A despeito da importância do artista para ambos os críticos, Rosenberg atesta desconfiadamente que “os críticos insistem em dizer que De Kooning está decadente, quando não acabado de vez” (ROSENBERG, 2004, p. 125). Tal consideração é também constatada por Alloway em sua apologia de uma nova sensibilidade, por ocasião de *Systemic Painting*. Em “Three American Painters”, Michael Fried reforça a importância de Pollock e Newman para a geração de pintores da década de 1960, em detrimento de De Kooning.

⁴⁷ A valência negativa atribuída ao Cubismo Tardio, já implícita na expressão, pode ser constatada em “Léger, Le Corbusier, Purism”, ensaio publicado na *Artforum* em 1972 onde Krauss realiza o seguinte diagnóstico: “We tend to see late Cubism [Picasso, Gris, Léger and the Purist credo of Ozenfant and Le Corbusier] as a bathtub with both the tap on and the drain open: filling the style with the nonpictorial accouterments of the modern experience, even as it emptied out the formal rigor of an earlier, more stringently self-referential syntax” (KRAUSS, 1972, p. 51).

⁴⁸ Greenberg sobre De Kooning: “The supple line that does most of the work in De Kooning's pictures, whether these are representational or not, is never a completely abstract element but

o elemento linear emancipa-se de sua função descritiva, não havendo aí prejuízo de sua materialidade. Compreende-se a síntese proposta pela autora na integração entre a tendência à planaridade encontrada na primeira fase do Cubismo e a ênfase do elemento linear desmaterializado – *metaphysical line*, observa Krauss –, característica de seu desenvolvimento posterior.

Pode-se dizer que a autora considera tal momento a fase de plena realização de De Kooning, dado que suas considerações dos períodos posteriores decretam um retorno do artista às convenções pictóricas tradicionais. Sendo assim, a lógica do ciclo de vida – característica do tipo de análise realizado por Greenberg – ressurgiu nesse ensaio de Krauss sem maiores alterações. Quanto ao período de realização em questão, a autora conclui que

if De Kooning's abstractions in the late 1940s were able to make size a virtue, it was because of his anti-diagrammatic use of line made apparent that the size of the picture support was an integral part of the experience of painting. As his line invested abstracted shapes with the materiality of the actual picture surface, literal size became transparently coextensive with the depicted size and the painting's limits were made conspicuous as a real property of that surface; whereas before they had merely signaled the beginning of an illusion (KRAUSS, 1968, p. 47).

O mesmo não pode ser observado para as pinturas realizadas a partir de então. Pois a autonomia da linha em relação à sua função pictórica tradicional é suprimida em nome de uma concepção convencional do espaço pictórico. Por sua vez, a moldura, que antes havia perdido o papel de enquadramento intermediário entre dois espaços distintos, volta a assumir tal tarefa. Não causa espanto que tal aspecto – qual seja, o retorno a uma concepção espacial tradicional – fora observado por Greenberg seis anos antes em “After Abstract Expressionism”:

It was most logical therefore that when painterly abstraction in New York finally crystallized into a set manner, it did so in a series of outspokenly representational works, namely de Kooning's “Women” pictures of 1952-55. This manner, as returned to abstract art by de Kooning himself and the countless artists he has influenced, I call “homeless representation.” I mean by this a plastic and descriptive painterliness that is applied to abstract ends, but which continues to suggest representational ones (GREENBERG, 1995, p. 124).

No *descriptive vocabulary* (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 477) de Greenberg, tanto a *homeless representation* de De Kooning quanto a *easel picture* situam-se em franca oposição, respectivamente ao *color space* e ao *all-over*, havendo, pois, dois pares opositivos. O último termo representava para o crítico uma nova orientação da pintura:

This tendency appears in the all-over, “decentralized”, “polyphonic” picture that relies on a surface knit together of identical or closely similar elements which

hacks back to the contour, particularly that of human form. [...] This is painting in the grand style, the grand style in the sense of tradition but not itself a traditional style, attempted by a man whose gifts amount to what I am not afraid to call genius” (GREENBERG, 1995, p. 121-2). Se o elemento linear já é alvo da observação de Greenberg – tendo Krauss adotado também tal perspectiva – a relação de De Kooning com a tradição pictórica é algo que aproxima as considerações críticas de Greenberg e de Rosenberg quanto à consciência de De Kooning da história da arte.

repeat themselves without marked variation from one edge of the picture to the other. It is a kind of picture that dispenses, apparently, with beginning, middle, end⁴⁹ (GREENBERG, 1992, p. 155).

A pintura *all-over* é a etapa mais recente de uma evolução da pintura moderna, cujo momento antecedente fora dominado pela pintura de cavalete (*easel picture*), sendo esta última fundamentalmente dramática, marcada por uma organização hierárquica de aparências tridimensionais. O *all-over*, por outro lado, “may answer the feeling that all hierarchical distinctions have been, literally, exhausted and invalidated; that no area or order of experience is intrinsically superior, on any final scale of values, to any other area or order of experience” (GREENBERG, 1992, p. 157). Os contrastes entre a unidade hierárquica e a ilusão de profundidade, por um lado, e a descentralização e a planaridade | frontalidade, por outro, marcam a relação entre estes dois tipos de pintura atrelados, cada um, a uma sensibilidade histórica específica. As diferenças tornam visíveis duas etapas sucessivas de um desenvolvimento histórico do *medium* pictórico, em particular, em um processo que “achatou” a “cavidade” ilusória produzida pela pintura de cavalete.

Levando em consideração o argumento *greenbergiano*, não é difícil observar que a perspectiva analítica adotada por Krauss é devedora daquela formulada por Greenberg, comprovando tal fato tanto a relação entre o “contorno desencarnado” de que fala o autor com a “linha antidiagramática” referida por Krauss quanto a presença de uma concepção espacial tradicional nas obras de De Kooning a partir da década de 1950. Em seus ensaios centrados na pintura modernista, como aquele sobre De Kooning acima mencionado, mas também em “On Frontality” e “Robert Motherwell’s New Paintings”, constata-se o seu esforço em reproduzir o enquadramento historiográfico *greenbergiano*, por meio de contribuições ao seu desenvolvimento.

Tais fatos revelam o método analítico de Rosalind Krauss: a eleição de um cânone – a pintura modernista – em função do qual as exposições tematizadas são postas à prova. É curioso observar nos trechos acima o formalismo normativo em funcionamento, meio pelo qual Rosalind Krauss realiza seu juízo crítico das obras, por vezes tachando-as de paródias e imitações de uma arte avançada, séria e/ou de primeira classe. Sua adesão incontestada ao Modernismo *greenbergiano*, revela, portanto, o caráter dogmático deste formalismo no exato momento em que ele deixa, contudo, de ser hegemônico no circuito artístico. Tal fato é deveras interessante. Ele indica que a estética preventiva de Greenberg parece surgir enquanto tal por meio da apropriação que seus discípulos realizam de seu pensamento, seguidores que representam já um momento profissional do *art world* norte-americano completamente distinto da aridez encontrada por Greenberg em seus anos de formação. Talvez por isso repouse como substrato geral a todos os julgamentos anteriormente mencionados (elaborados a partir da segunda metade da década de 1960), a oposição dialética formulada pelo autor, em sua faceta dogmática, em 1939, entre a *avant-garde* e o *kitsch*, investigada a seguir.

⁴⁹ Em português: “Essa tendência aparece na pintura *all-over*, ‘descentralizada’, ‘polifônica’ que depende de uma superfície composta de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada de uma borda à outra da pintura. É um tipo de pintura que prescinde, evidentemente, de começo, meio e fim” (GREENBERG, 1996, p. 164).

1.1.4

Avant-garde versus Kitsch

All-over, *color space* e *pictorial space* constituem o léxico *greenbergiano*, todas as noções girando em torno de um conceito central, o *medium*. Logo em seu segundo ensaio publicado – e o primeiro focalizado nas artes visuais, visto que “The Beggar’s Opera – After Marx: Review of *A penny for the poor* by Bertold Brecht”, publicado no inverno de 1939 na *Partisan Review*, avalia a transposição, ou tradução intersemiótica, do texto dramático para o literário de *A ópera dos três vinténs* realizada pelo dramaturgo alemão⁵⁰ – Greenberg define as bases fundamentais de seu Modernismo. Julga-se necessária uma aproximação de “Avant-garde and Kitsch” por meio de sua sexta nota de rodapé, onde encontra-se a seguinte consideração:

Unfortunately, until the machine age, culture was the exclusive prerogative of a society that lived by the labor of serfs or slaves. They were the real symbols of culture. For one man to spend time and energy creating or listening to poetry meant that another man had to produce enough to keep himself alive and the former in comfort (GREENBERG, 1988, p. 19).

Chama atenção, neste retrato de Greenberg para a era pré-industrial, a relação inversamente proporcional entre cultura e trabalho. Nota-se uma abordagem quantitativa e, mais do que isso, hierárquica para tal relação. Claro que o trabalho aqui não é de qualquer natureza, mas escravo: este modo de produção institui uma divisão social entre os superiores da cultura (e com isso os não trabalhadores) e os seguidores desta (os escravos). O desenvolvimento do regime de acumulação capitalista – da escravidão em direção à era industrial – não invalida, pelo menos no desenvolvimento argumentativo de Greenberg, a dinâmica inversa entre trabalho e cultura.⁵¹ Justamente, ela serve para ele de

⁵⁰ A respeito das “correntes” ideológicas, filosóficas e historiográficas que marcam o pensamento de Greenberg, David Carrier enxerga uma “highly personal synthesis of formalism and T.S. Eliot’s view of culture and Marxist historiography” (CARRIER, 2002, p. 17). T.J. Clark, por sua vez, qualifica a postura do crítico como um *trotskismo eliotiano* (CLARK, 2001, p. 215). A proximidade entre Greenberg e Adorno é realizada, intuitivamente, pela observação de que ambos seriam superficialmente marxistas e profundamente hegelianos – tal afirmação tendo por base o excelente ensaio de Giorgio Agamben, “O príncipe e o sapo: o problema do método em Adorno e Benjamin”, no qual o filósofo italiano questiona a crítica de Adorno em relação ao estudo de Benjamin – *A Paris do Segundo Império em Baudelaire* – quanto à ausência de mediação universal, que, para Adorno, institui a totalidade. Diz Agamben: “repassar esta concepção hegeliana da ‘mediação’ e do ‘processo global’ como marxismo autêntico significa simplesmente anular com um gesto a crítica marxista da dialética hegeliana como ‘processo abstrato e formal’ que constitui o canto firme sobre o qual se desenvolve o contraponto dos Manuscritos de 1844. Então por que Adorno – que certamente não ignora essa crítica – invoca a ‘mediação através do processo global’ exatamente para interpretar a relação entre estrutura e superestrutura, que em parte alguma Marx constrói como relação dialética?” (AGAMBEN, 2005, p. 143). A pergunta de Agamben parece iluminar – via Adorno – o marxismo *greenbergiano*.

⁵¹ Propomos um pequeno desvio para a abordagem de Jacques Rancière para a relação entre arte e política por meio do trabalho. O filósofo francês define uma política da indiferença característica do regime estético das artes e resumida na descrição realizada por Winckelmann do *Torso* do Belvedere. Optamos por deixá-la na íntegra, pois Winckelmann também será evocado mais adiante, constituindo, com isso, tramas paralelas à discussão central. Trata-se “da estátua de um herói, despojada de tudo que caracterizava o regime representativo da expressão artística: sem

justificativa para a disparidade cultural encontrada entre a produção de T.S. Eliot e Braque, de um lado, e a de Tin Pan Alley e do *Saturday Evening Post* de outro, todas essas obras inseridas em um mesmo contexto cultural, produtos de uma mesma sociedade.

O que justifica o fosso cultural entrevisto em produções tão díspares é o pertencimento desses trabalhos a segmentos culturais distintos: respectivamente, o *avant-garde* e o *kitsch* (ou *rearguard*). A cultura *avant-garde* é a resposta de uma parcela da sociedade burguesa ao *Motionless Alexandrianism*, uma espécie de academicismo inerte que reduz a criatividade ao virtuosismo da aplicação mecânica das convenções artísticas dominantes. Em meio a este quadro geral de decadência – visto que nenhuma novidade resulta daí, mas apenas variações da convenção – surge a cultura *avant-garde*, cuja condição de possibilidade está vinculada diretamente ao desenvolvimento de um *historical criticism*, ou seja, uma visão crítica que descarta as verdades e as utopias eternas para abordar a realidade em termos históricos. Há que se esclarecer aqui o que Greenberg chama de histórico, devendo este atributo ser vinculado a uma causalidade que pontua a dinâmica sucessiva de ordens sociais (GREENBERG, 1988, p. 7). Merece destaque também a relação entre a classe dominante e a cultura *avant-garde*, devendo esta ser entendida como um segmento que se distancia daquela – apesar de a ela estar ligada por um cordão umbilical de ouro – e a põe em movimento.⁵² A *avant-garde* origina-se, portanto, no âmago da sociedade

rosto para expressar um sentimento, sem boca para manifestar uma mensagem, sem membros para comandar ou executar ação alguma. Winckelmann decidiu que se tratava de uma estátua de Hércules. Mas de um Hércules bastante particular: por um lado, toda a identidade espiritual do herói dos Doze Trabalhos devia estar concentrada na parte do corpo que já não expressa sentimento nenhum, unicamente no desenho dos músculos, sem com isso indicar ainda uma ação interpretável. Por outro lado, este Hércules era um Hércules de depois dos Trabalhos, um Hércules ocioso, acolhido entre os deuses ao término de suas provas. De modo que aquilo que devia ser lido nos músculos do *Torso* era o movimento ultrapassado, o movimento igualado ao repouso, o ‘trabalho’ igualado à ociosidade. O que ele expressava era uma beleza específica, a beleza de uma união imediata dos contrários, de uma expressão integral da vida igual à ausência de expressão” (RANCIÈRE, 2010, p. 48). Interessa-nos aqui observar a definição de um regime de identificação – *i.e.*, um regime de pensamento e de percepção das artes que define modos de visibilidade e inteligibilidade – pautado por uma neutralização da oposição entre atividade e passividade, pressupostas na partilha (ou divisão) entre a classe dos homens “do lazer” (ativos) e a dos homens destinados à passividade do trabalho reprodutor (passivos). Tal divisão resulta de sua leitura das considerações helênicas para o trabalho: “o animal falante, diz Aristóteles, é um animal político. Mas o escravo, se compreende a linguagem, não a ‘possui’. Os artesãos, diz Platão, não podem participar das coisas comuns porque eles *não têm tempo* para se dedicar a outra coisa que não seja o seu trabalho” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). Tal oposição encontra-se também no pensamento de Greenberg, e aqui encontramos o argumento plausível para esta digressão.

⁵² T.J. Clark denomina esta contraditória relação da vanguarda com a sociedade burguesa de “pertencimento-mútuo-em-oposição da vanguarda e de sua burguesia” (CLARK, 2001, p. 217). Além disso, recorre-se a Argan e sua abordagem para o Expressionismo Europeu no contexto modernista. Em relação ao Modernismo, o Expressionismo conserva a mesma necessidade de ser moderno, isto é, uma arte que deve “refletir os caracteres e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com seu próprio progresso, desejosa de se distanciar das tradições, voltada à superação contínua de seus resultados” (ARGAN, 2010, p. 426). No entanto, sua postura em relação ao progresso é singular, pois, mesmo sem ser antiburguesa – e é esta a opinião do historiador –, a arte dos expressionistas instituiu uma crítica – e não uma subversão – à burguesia. A reivindicação de uma espiritualidade coletiva, que não estava restrita apenas às linguagens artísticas, atuava aqui como contraponto explícito ao utilitarismo industrial. O trabalho do artista, por sua vez, não racional, estava em franco contraste com o trabalho mecânico do racionalismo industrial: “é um trabalho-modelo e, por indicar aos homens a maneira de buscar

burguesa, migrando desta para o terreno da *Bohemia*:⁵³ aqui se manifesta a dialética da oposição formulada por Greenberg, tanto do ponto de vista sociológico quanto do histórico. Pela ótica sincrônica, há a superação da cultura da classe dominante na formulação da *avant-garde*, sendo esta necessariamente nascida no interior daquela. Pela perspectiva diacrônica, descreve Yves-Alain Bois

even though the avant-garde constantly runs in the face of tradition, it keeps that tradition alive by ceaselessly reconfiguring it through a genealogical throwback (Manet by recalling Goya, Picasso by recasting Cézanne, and so on) and by wrenching it loose from the tentacle-like grip of deadening commodification (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 117).

A responsabilidade por colocar em movimento a cultura, representando com isso sua fonte renovadora, impõe um distanciamento da *avant-garde* em relação ao público em geral. A este é oferecido um conjunto de produtos culturais reunidos sob o termo *kitsch*,

destined for those who, insensible to the values of genuine culture, are hungry nevertheless for the diversion that only culture of some sort can provide [...] *Kitsch* is mechanical and operates by formulas. *Kitsch* is vicarious experience and faked sensations. *Kitsch* changes according to style, but remains always the same. *Kitsch* is the epitome of all that is spurious in the life of our times. *Kitsch* pretends to demand nothing of its consumers except their Money – not even their time (GREENBERG, 1988, p. 12).

É impossível não deixar de notar o posicionamento radical de Greenberg frente à cultura: ao segmentá-la em dois, sua crítica social segue a oposição entre algo verdadeiro, legítimo e genuíno, por um lado, e uma contraparte falsa, acadêmica e enganosa, por outro.⁵⁴ Tal radicalidade se deve ao modo como o autor considera a dita classe dominada, responsável pelo consumo do *kitsch* e,

a liberdade, é socialmente revolucionário” (ARGAN, 2010, p. 501). Na realidade, a figura do artista atuava como um modelo ideal do homem moderno, característica que os expressionistas herdaram do Impressionismo.

⁵³ Eis o retrato do artista boêmio, pintado por Rosenberg, quando o crítico comenta a mudança em seu estatuto, na década de 1960: “O artista norte-americano não está mais condenado a representar a primeira ou segunda geração de *outsiders* perdidos numa metrópole ou num subúrbio, acumulando experiência artística em meio a encontros casuais e percepções fortuitas” (ROSENBERG, 2004, p. 16).

⁵⁴ A decadência da cultura norte-americana associada ao progresso industrial e à imitação colonial da produção artística europeia é tema também de um ensaio que Greenberg publica em 1947 na revista *Horizon* com o título “The present prospects of American Painting and Sculpture”. Nele, o crítico diagnostica que “The discussion of American art, even in the most exalted circles, is a kind of travelogue patter – this is what fills the three or four art magazines that live an endowed existence in New York and whose copy is supplied by permanent college girls, male and female. [...] Art has become another way of educating the new middle class that springs up in industrial America in the wake of every important war and whose cash demands enforce a general levelling out of culture that, in raising the lowest standards of consumption, brings the highest down to meet them [...] Whereas high art used to remain untempted, simply because it had no chance whatsoever of complying with the market demand, today the new mass cultural market created by industrialism is seducing writers and artists into rationalizing and packaging for mass distribution even the most pretentious products” (GREENBERG, 1988, p. 162). Note-se também neste trecho o diagnóstico de Greenberg para o circuito literário da arte, reduzido a três ou quatro revistas.

por sua vez, pelo nivelamento medíocre⁵⁵ da cultura.⁵⁶ O *kitsch*, símbolo de uma cultura universal, é parte integrante do sistema produtivo industrial. Absolutamente distinto da cultura genuína, ele trabalha com significados autoevidentes, tal situação sendo exemplificada por Greenberg pelo Realismo Socialista encontrado nas pinturas do pintor soviético Ilya Y. Repin (1844-1930).⁵⁷ O reconhecimento da cena realizado pelo camponês diante das telas deste pintor impõe um modo de fruição da obra de arte semelhante àquele pontuado por Adorno-Horkheimer para os produtos da indústria cultural. “That Repin can paint so realistically”, escreve Greenberg,

that identifications are self-evident immediately and without any effort on the part of the spectator – that is miraculous. [...] They belong to the “Reflected” Effect. In Repin, on the other hand, the “reflected” effect has already been

⁵⁵ É gritante a observação de Greenberg quanto à difusão da alfabetização da sociedade responsável não por um refinamento do gosto, mas por sua mediocridade *kitsch*: “with the introduction of universal literacy, the ability to read and write became almost a minor skill like driving a car, and it no longer served to distinguish an individual’s cultural inclinations, since it was no longer the exclusive concomitant of refined tastes” (GREENBERG, 1988, p. 12). A abordagem do crítico para a cultura de massa conduz, invariavelmente, a uma justaposição de suas considerações àquelas formuladas por Adorno-Horkheimer, sendo eles bastante importantes para o pensamento de Krauss, em especial em *The Picasso Papers*. Greenberg, ao reprovar o *kitsch* como falso representante da cultura, advindo diretamente da produção industrial, parece aproximar-se da ótica que Theodor Adorno e Max Horkheimer desenvolvem em seu *A indústria cultural – O iluminismo como mistificação das massas*. Chama atenção, sobretudo, a função passiva que os autores atribuem ao consumidor cultural massificado. Expressão cunhada em 1947, quando publicada a *Dialética do esclarecimento*, indústria cultural designa um conjunto de produções culturais que tem nas operações industriais o seu suporte de fabricação. Resultantes da lógica fabril, as revistas *Life* e *Fortune*, o jazz, o rádio, o cinema (leia-se *star system* norte-americano), os desenhos animados e outros produtos culturais se caracterizam pelo sucesso comercial vinculado diretamente ao processo de reificação do sujeito promovido pelo capitalismo tardio. A expropriação do esquematismo associada ao atrofiamento da faculdade ativa da imaginação, bem como à transformação do indivíduo em dado estatístico, fornece um terreno propício para o desenvolvimento de uma pseudoindividualidade marcada pelo embotamento do pensamento: “Ninguém deve dar conta oficialmente do que pensa. Em troca, todos são encerrados, do começo ao fim, em um sistema de instituições e relações que formam um instrumento hipersensível de controle social.” Neste contexto de dominação, a vida torna-se um “aparelho adaptado ao sucesso” que corresponde ao “modelo oferecido pela indústria cultural” (ADORNO, 2002, p. 48).

⁵⁶ O pensamento de Adorno, especificamente aquele desenvolvido em *Filosofia da nova música* (no qual o autor inclusive menciona Greenberg), é essencial para Krauss em *The Picasso Papers*: “Perhaps, the most far-reaching **theoretical model of such a split between modernist purity and its counterfeit Other** is the one Theodor Adorno constructed for the development of twentieth-century music by pitting Schoenberg’s twelve-tone constructions against Stravinsky’s system of pastiche. For, as Adorno orchestrates this opposition, the issues are not just abstraction versus ‘naturalism’ but what siding with the one or the other implies for the fate of the individual subject within technologized, and regimented, industrial culture” (KRAUSS, 1999e, p. 12-3). Em português: “Talvez o modelo teórico mais abrangente de semelhante cisão entre a pureza modernista e seu Outro falso é o que Theodor Adorno elaborou para o desenvolvimento da música no século XX marcando as construções dodecafônicas de Schoenberg em contraste com o sistema de pastiche de Stravinsky. Pois, à medida que Adorno orquestra essa oposição, os problemas não são apenas a abstração *versus* ‘o naturalismo’, mas que envolvimento com um ou outro implica para o destino do sujeito individual na cultura industrial tecnologizada e regimentada” (KRAUSS, 2006, p. 34).

⁵⁷ Muitos dos argumentos desenvolvidos em “Avant-garde and Kitsch” surgiram, originalmente, como uma resposta de Greenberg ao artigo de Dwight Macdonald sobre o cinema soviético, publicado na edição de inverno da *Partisan Review*. O antagonismo entre o formalismo e o realismo socialista é alvo da análise de Macdonald.

included in the Picture, ready for the spectator's **unreflective enjoyment**. Where Picasso paints *cause*, Repin paints *effects*. Repin predigests art for the spectator and spares him effort, provides him with a shortcut to the pleasure of art that detours what is necessarily difficult in genuine art. Repin, or kitsch, is synthetic art (GREENBERG, 1988, p. 16).

O caráter miraculoso se traduz nos significados autoevidentes promovidos pela obra, que, por sua vez, implicam uma passividade do espectador. Trata-se de uma fruição irrefletida resultante da imitação, por parte do *kitsch*, dos efeitos – e não do método, ou do processo – da arte. Estabelece-se, nesse momento, a principal diferença entre o *avant-garde* e o *kitsch*: o tipo de experiência que, respectivamente, propõem resultante do modo como cada fenômeno cultural lida com os processos artísticos.

“If the *avant-garde* imitates the processes of art, *kitsch*, we now see, imitates its effects”, atesta ele (GREENBERG, 1988, p. 17). A cultura *avant-garde* é reflexiva, posto que imita o imitar (*imitation of imitating*). Compreende-se tal expressão por meio do caráter abstrato e formal deste segmento cultural, cujo foco de interesse volta-se para a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas e cores. **É estritamente por esta ótica que deve ser compreendido o formalismo de Greenberg**. Oportunamente, a descrição abaixo de Richard Wolheim para Roger Fry elucidada também o método de Greenberg:

He is an Analytic Formalist to the extent that he thinks that he can talk entirely in terms of – what shall we say? – shapes, or patterns, or configurations and that he can do full justice to this pictorial aspect of the painting without introducing the fact that the circle represents a crowd of people (WOLHEIM, 1995, p. 9).

Sendo assim, a expressão, neste caso, sobressai em relação àquilo que está sendo exprimido, ou seja, as qualidades (*i.e.*, os valores) plásticas devem ser o alvo da preocupação tanto do artista quanto do espectador cultivado. Neste sentido, o foco de interesse da *avant-garde* não reside em nenhum outro lugar que o seu *medium*:

Content is to be dissolved so completely into form that the work of art or literature cannot be reduced in whole or in part to anything not itself [...] In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it upon the medium of his own craft. The nonrepresentational or “abstract”, if it is to have aesthetic validity, cannot be arbitrary and accidental, but must stem from obedience to some worthy constraint or original. This constraint [...] can only be found in the very processes or disciplines by which art and literature have already imitated the former. These themselves become the subject matter of art and literature (GREENBERG, 1988, p. 8).

1.1.4.1

O equívoco de Lessing e o *medium* da *avant-garde*

A preocupação com o *medium* caracteriza, portanto, a produção cultural da *avant-garde*: como tal, ela é tema do ensaio que Greenberg escreve imediatamente após “*Avant-Garde and Kitsch*”, qual seja “*Towards a newer Laocoon*”. Por mais que, na conjuntura de argumentação deste ensaio, Greenberg

subtraia a crítica sociocultural, permanece, no entanto, como substrato lógico, a relação de dominação, bem como a questão da imitação dos efeitos *versus* a imitação dos processos.⁵⁸ É por este viés que o autor apresenta a relação entre artes, bem como o seu desenvolvimento a partir de meados do século XIX.

Nesse ensaio, Greenberg retoma Lessing, a partir da relação entre literatura e pintura, pela ótica da dominação, no intuito de criticá-lo. Tome-se sua opinião sobre a obra canônica do alemão:

Lessing, in his *Laokoon* written in the 1760s, recognized the presence of a practical as well as a theoretical confusion of the arts. But he saw its ill effects exclusively in terms of literature, and his opinions on plastic art exemplify the typical misconceptions of his age (GREENBERG, 1988, p. 25).

Os equívocos referidos por Greenberg passam invariavelmente pela submissão do ofício pictórico ao tema literário. Lessing engana-se por estabelecer as fronteiras entre a pintura e a poesia, utilizando, para tal, um viés descritivo. Isto é, ao adentrar o debate concernente à doutrina humanista do *ut pictura poesis* e a questão do *paragone* entre as artes, o pensador alemão ecoa seus pares, julgando a diferença entre a poesia e a pintura pelo modo como as duas representavam a realidade, pois, conforme esclarece Márcio Seligmann-Silva,⁵⁹ “a questão do *paragone* – termo italiano que significa ‘competição’ –

⁵⁸ Se é verdade que nos escritos de Greenberg perpassa, como substrato lógico, a ideia de dominação, não podemos deixar de mencionar a ponte realizada por Danto entre o Modernismo e a busca pela pureza: “A história do Modernismo é a história da purificação, da limpeza generalizada, do libertar a arte do que quer que lhe fosse acessório. É difícil não ouvir os ecos políticos dessas noções de pureza e purificação, qualquer que fosse realmente a política de Greenberg. Esses ecos ainda se debatem de um lado para outro no campo tormentoso das disputas nacionalistas, e a noção de limpeza étnica tornou-se imperativo que provoca calafrios dos movimentos separatistas mundo afora” (DANTO, 2006, p. 77-8). Sobre a posição política de Greenberg, Krauss enxerga uma ambiguidade em sua postura ao, de um lado, ter muitas turnês de leituras (*speaking tours*) para a Ásia e para a Europa patrocinadas pelo US State Department, integrando a estratégia propagandística durante o período da Guerra Fria. De outro lado, a voz de Greenberg representou um diferencial no mercado, uma vez que, do ponto de vista econômico, reduzia os riscos das transações financeiras (KRAUSS *et.al.*, 2011, p. 481).

⁵⁹ Há um aspecto bastante interessante deste debate literário que é a centralidade do modelo linguístico, algo que já autoriza, por assim dizer, o formalismo latente de Rosalind Krauss, inserindo-a também nesta longa tradição. Segundo Seligmann-Silva, “a teoria das artes nasce com uma dupla dependência com relação ao âmbito da poesia: em primeiro lugar ela depende dos tratados de retórica e de poética; além disso – e em grande parte em decorrência desse fato –, a própria concepção de pintura e de escultura será de início eminentemente linguística. A pintura se submete a preceitos e sobretudo a conceitos herdados e *traduzidos* da literatura para o trabalho com as imagens”. Este ensaio de Seligmann-Silva é bastante elucidativo, na medida em que já considera este debate tradicional sob a perspectiva de uma comparação intersemiótica e interlinguística. Quanto a isso, não apenas a *mimesis* seria o território comum às duas artes, mas também “uma série de preceitos codificados nas artes retóricas e poéticas” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 12-3). Tal vínculo ao modelo linguístico seria, no século XVII, afrouxado, uma vez que “graças à sua valorização da recepção e do elemento material das artes, a teoria da pintura começa a articular teoremas próprios para as artes plásticas. A pintura inicia o seu processo – infindo – de ‘autonomização’” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 20). É este contexto de uma “reviravolta da estética” que marca o surgimento do *Laocoonte* de Lessing, que deve ser celebrado menos pela sua inovação do que por representar “a suma da estética alemã de sua época [...] se toda a reflexão estética agora organizava-se em função tanto dos *media* como da recepção deles, a ilusão (*i.e.*, *mimesis*) a que a arte visava só poderia se realizar através da ‘superação’ desses *media*. Lessing, apesar de ter redigido o seu *Laocoonte* contra a doutrina do *ut*

envolve a reflexão sobre a *mimesis* na arte [...], sobre a noção de ‘objeto’ da arte (o real denotado) e sobre o modo de recepção do *medium* de cada arte” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 11). Assim, pintura e poesia são artes irmãs, pois possuem a mesma origem encontrada na universalidade da *mimesis* enquanto princípio da arte. Neste contexto – somente aí – elas são distinguidas entre artes espaciais e temporais com limites miméticos precisos. Nas palavras de Lessing, “quem, antes, não deve reconhecer: se o artista agiu bem ao não permitir que Laocoonte gritasse, do mesmo modo o poeta agiu bem ao permiti-lo gritar?” (LESSING, 2011, p. 108).

Pode-se dizer que o que Greenberg mantém do pensamento de Lessing é a autorregulação de cada *medium*, sendo precisamente o *medium* “the touchstone of Greenberg’s aesthetics” (DUVE, 2010, p. 106). A perspectiva inédita que se observa no ensaio do crítico norte-americano – o motivo pelo qual ele pode ser considerado fundador de discursividade, conforme Krauss sugere em *Under Blue Cup* – é sua reconsideração da relação entre as artes não mais do ponto de vista mimético (ou literário), mas do *medium*. Isto é, em sua apologia histórica da arte abstrata, Greenberg trata de reler o desenvolvimento da história da arte não mais sob a perspectiva da *mimesis*,⁶⁰ mas do *medium*. Por tal ótica, há uma decadência da pintura nos séculos XVII e XVIII;⁶¹ o romantismo e o pitoresco representam sua dissimulação; e o realismo, tal como exposto acima, se articula ao *kitsch*. Todo este desempenho problemático da pintura resulta de seu vínculo contagioso com a literatura. Aquilo, portanto, que salta ao olhos neste e em outros ensaios de Greenberg, é sua releitura da história da arte em termos da negação (leia-se vínculo com a literatura mimética) *versus* a afirmação (*i.e.*, arte abstrata) do *medium*. **Pois é precisamente nesta ênfase artesanal do *medium* pictórico que Greenberg observa a ocorrência de um formalismo.** Em um ensaio publicado no início da década de 1970, “Necessity of ‘Formalism’”, o crítico considera enquanto uma das distinções principais do Modernismo em relação às épocas precedentes, sua preocupação rigorosa e autoconsciente com o *medium*, isto é, com a técnica artesanal de produção artística. Sendo assim, o formalismo *greenbergiano* deve ser compreendido menos enquanto uma ênfase nos elementos formais discretos sobre uma tela – o que está de todo ausente no Expressionismo Abstrato – do que nos meios e nas técnicas artesanais utilizadas reflexivamente.

Quanto a isso, deve-se considerar também a filiação de Greenberg⁶² às teorias visuais de Clive Bell (1881-1964) e Roger Fry (1866-1934), comumente

pictura poesis, não se liberta totalmente dela justamente devido à sua fidelidade com relação ao princípio mimético das artes” (SELIGMANN-SILVA, 2011, p. 48).

⁶⁰ Nota-se nos escritos de Greenberg uma relação de identidade entre os termos literatura e *mimesis*. De fato, podemos apenas indicar o problema que é uma abordagem reduzida e simplista de ambos os conceitos.

⁶¹ O declínio da escultura e da pintura, ao longo dos séculos XVII e XVIII não é associado por Greenberg ao advento da reprodutibilidade técnica, mas ao fato de estas manifestações artísticas serem *stooges* (fantoques) da literatura. De fato, achamos muito interessante justapor a história da arte de Greenberg com outras histórias: sua linguagem direta – e sua lógica mais hegeliana do que marxista – tende a suprimir as contradições.

⁶² Pode-se aqui considerar Greenberg como um emblema da arte moderna estadunidense, isto é, a proximidade do crítico com o formalismo inglês não é exclusiva do autor, mas caracteriza também as práticas discursivas de instituições como o Museum of Modern Art através da figura de Alfred Baar. Quanto a isso, Guilherme Bueno esclarece que o formalismo essencialista de Greenberg seria algo que já se encontraria no horizonte discursivo da década de 1930, a exemplo da exposição *Modern Architecture: International Exhibition*, organizada por Philip Johnson e

referidos como os defensores do formalismo e cuja amizade é um dos aspectos que marcam o grupo de amigos batizado de Círculo de Bloomsbury.⁶³ Richard Wolheim, em sua *lecture On Formalism and its Kinds*, ocorrida na Fundació Antoni Tàpies (Barcelona, 1995), analisa a leitura de Roger Fry para a tela *Christ Carrying the Cross to Calvary*, de Pieter Brueghel, considerando o crítico o expoente de um formalismo tanto prescritivo quanto descritivo, assim relatado pelo autor:

Fry shows himself to be at once a Normative and an Analytic Formalist. Fry shows himself to be a Normative Formalist when he thinks that the value of Brueghel's painting depends solely on such issues as whether some element in a painting makes a significant contribution to its spatial unity. But Fry shows himself to be an Analytic Formalist when he thinks that, in talking about a painting, it is perfectly adequate to describe some area of it – some area of it in which he thinks that its value in some measure depends as something that “looks like a black ring” (WOLHEIM, 1995, p. 8-9).

O formalismo de Bell e Fry⁶⁴ é constatado, por exemplo, na formulação

Henry-Russell Hitchcock na mesma instituição: “Não se trata de entendê-los como precursores ao pé da letra de Greenberg, mas de reconhecer que em 1932 o partido da autorreferência objetual já encontra seus fundamentos bem dispostos no terreno intelectual norte-americano [...] Assumir o processo construtivo como *medium* em prol da ‘forma purificada’ e fazer disso o motor de uma dinâmica histórica era algo presente em vários textos polêmicos de linhagem construtiva. Entretanto, à diferença deles, o programa do Estilo Internacional substitui o papel de síntese das artes pelo objeto puramente visual e estético” (BUENO, 2006, p. 87).

⁶³ Tanto Fry quanto Bell participaram do grupo inglês conhecido como Círculo de Bloomsbury, associado à Universidade de Cambridge e composto também por talentos ilustres como J.M. Keynes, Virginia Woolf, Leonard Woolf, E.M. Forster, entre outros. Em seu ensaio “O Círculo de Bloomsbury”, Raymond Williams desenvolve uma análise sociológica comparativa deste pequeno grupo com outros grupos ingleses (a Irmandade Pré-Rafaelita e o Círculo de Godwin), identificando no primeiro uma estrutura de sentimento específica pautada pela afeição e pela consciência de classe, sintetizada assim: “Vários relatos enfatizam a centralidade dos valores compartilhados de afeição pessoal e de fruição estética [...] Seus membros foram uma fração real da classe dominante inglesa então existente. Eles eram simultaneamente contra as ideias e valores dominantes dessa classe e, de bom grado, por todas as formas imediatas, parte dela. Essa é uma posição bastante complexa e delicada, mas o significado de frações desse tipo tem sido geralmente subestimado” (WILLIAMS, 2011, p. 207-13). Conforme esclarece Williams, o grupo de Bloomsbury, se não pode ser identificado a partir de uma teoria, um sistema ou princípios em comum, deve ser compreendido enquanto um círculo de amigos unidos em torno da autonomia do indivíduo civilizado que viria a se transformar em dogma da ideologia burguesa nas décadas posteriores. Assim, “a integração efetiva já ocorreu no plano do ‘indivíduo civilizado’, essa definição singular de todas as melhores pessoas seguras em sua autonomia, mas voltando sua atenção livre para um ou outro lado, como a ocasião requeira [...] A natureza definitiva de Bloomsbury como um grupo é a de que ele era, de forma distintiva, um grupo da e para a noção dos indivíduos livres” (WILLIAMS, 2011, p. 227-9).

⁶⁴ Apesar do método formalista estar presente já nos ensaios que Roger Fry publica na *Burlington Magazine* por volta de 1908, a popularização destas ideias em contexto norte-americano se dá efetivamente com o livro *Art* de Clive Bell em 1913. É nele que a emoção estética suscitada pela forma significativa é diferenciada da emoção cotidiana, sendo Cézanne o “Christopher Columbus of a new continent of form”. Nas primeiras décadas do século XX, foram publicados com certa frequência ensaios de Bell em revistas estadunidenses, como *The New Republic*, *Vogue* e *Vanity Fair* (tendo o crítico sido indicado para o *Hall of Fame* desta revista em 1922). Todavia, é seu tratado estético que assume proeminência no país – como comprovam as passagens veiculadas no *The New York Times* por Elizabeth Luther Cary – sendo bastante popular entre intelectuais por volta de 1916. Fry, por sua vez, também é saudado por pensadores norte-americanos – como o professor da Columbia University Arthur Dow e o filósofo Willard

de uma *significant form* descrita pelo primeiro como a qualidade essencial a qualquer obra de arte – sejam os vitrais de Chartres, a escultura mexicana, um vaso persa, os tapetes chineses, os afrescos de Giotto em Pádua, ou as pinturas de um Poussin ou Cézanne – e compreendida como o arranjo e a combinação particular de formas, linhas e cores. Bell, de fato, distingue as obras de arte das *descriptive paintings*, constituídas por “portraits of psychological and historical value, topographical works, pictures that tell stories and suggest situations, illustrations of all sorts” (BELL, 1914, p. 5). Por mais admiração e interesse que possam suscitar, as pinturas descritivas não devem ser confundidas com aquelas, já que submetem as formas à transmissão de ideias e informações, não sendo, pois, objetos de **emoção estética**. Seus exemplos surpreendem: se as pinturas futuristas são por demais ideológicas, eclipsando a forma em favor das ideias políticas, aquelas que ilustram as qualidades formais são as ditas “primitivas”, considerando-se aí inclusive as “majestic art that flourished in Central and South America before the coming of the white men” (BELL, 1914, p. 6). Nestes casos, as *significant forms* resultam da ausência relativa da representação vinculada à reduzida prepotência técnica de seus artistas.⁶⁵

Primitives neither create illusions, nor make display of extravagant accomplishment, but concentrate their energies on the one thing needful – the creation of form. Thus have they created the finest works of art that we possess. Let no one imagine that representation is bad in itself; [...] **If a representative form has value, it is as form, not as representation** (BELL, 1914, p. 6).

Tanto a distinção entre a *significant form* e a *descriptive form*, fundada na

Huntington Wright – tendo tido o seu *Art and Design* algumas *reviews* em revistas como *The Arts* e *The Dial*. Índícios da primeira etapa imediata de assimilação do formalismo inglês nos Estados Unidos encontram-se nos escritos de críticos como Forbes Watson (editor da *The Arts* e colunista da *New York World*), Henry McBride (bastante conhecido à época, por escrever no *The New York Sun* e no *The Dial*, e amigo de Gertrude Stein), Walter Pach, Guy Eglington (editor do *The International Studio* e do *The Art News*), Thomas Craven (*The Dial* e *Shadowland*) e também John Dewey. Nestes casos, o formalismo não surge dogmaticamente, mas como uma teoria de interpretação dentre as demais que merece ser discutida: “The American awareness of formalism can be documented so thoroughly that, even with the controversies that followed it and the alterations that were made to it, the debt that the American critics owed to their English colleagues cannot be obscured” (PLATT, 1986, p. 81).

⁶⁵ A liberação da forma pura resultante da conquista da arte abstrata teria criado, conforme propõe Meyer Schapiro em “Nature of Abstract Art”, uma “immense confraternity of works of art, cutting across the barriers of time and place”. Em “Style”, o autor endossa sua opinião ao afirmar que “the values of modern art have led to a more sympathetic and objective approach to exotic arts than was possible fifty or a hundred years ago [...] Art is now one of the strongest evidences of the basic unity of mankind” (SCHAPIRO, 1994, p. 57-8). Foi possível, desde então, apreciar a produção artística de períodos remotos, incluindo-se aí as imagens realizadas por povos “primitivos”, crianças e loucos. “What was once considered monstrous, now became pure form and pure expression [...] The art of the whole world was now available on a single unhistorical and universal plane as a panorama of the formalizing energies of man” (SCHAPIRO, 1979, p. 186). Tal perspectiva parece esclarecer a ampliação do escopo da arte segundo a ótica da *significant form* de Bell. Por outro lado, é justamente esta colocação em séries a-históricas do formalismo, aliada a uma oposição lógica entre arte abstrata e arte realista, que Schapiro questiona a respeito da perspectiva histórica de Alfred Barr e que Leo Steinberg, em *Other Criteria*, critica a respeito do dispositivo discursivo *greenbergiano*. A despeito das similaridades formais, Schapiro também identifica uma diferença fundamental entre “primitivos” e “modernos”: “What in primitive art belongs to an established world of collective beliefs and symbols arises in modern art as an individual expression, bearing the marks of a free, experimental attitude to forms” (SCHAPIRO, 1994, p. 58).

dicotomia entre narrativa de costumes⁶⁶ e forma, quanto a ênfase no arranjo formal da representação surgem reformuladas em Clement Greenberg sob a defesa da autonomia do *medium* frente à ameaça do *kitsch*. Tal como o *kitsch* imita os efeitos – e não os processos – da *avant-garde*, a pintura decadente imita os efeitos da literatura dominante. Conforme dito anteriormente, o desenvolvimento da arte abstrata se deve à substituição do eixo de dominação da literatura para a música, resultando em uma imitação, não dos seus efeitos, mas de seu método de criação:

Music as an art in itself began at this time [passagem do século XIX para o XX] to occupy a very important position in relation to the other arts. Because of its “absolute” nature, its remoteness from imitation, its almost complete absorption in the very physical quality of its medium, as well as because of its resources of suggestion, music had come to replace poetry as the paragon art. [...] Only when *avant-garde*’s interest in music led it to consider music as a method of art rather than as a kind of effect did the *avant-garde* find what it was looking for (GREENBERG, 1988, p. 31).

Ao imitar o método de criação da música, as artes conseguem alcançar suas formas puras, não representacionais e abstratas.⁶⁷ A pureza, nesse sentido, deve ser entendida como a consciente anuência das restrições específicas a cada *medium* artístico. No caso pictórico, foco principal de interesse de Greenberg, o *medium* se traduz nos aspectos físicos desta prática artística, voltada para a produção de percepções visuais abstratas. “Emphasize the medium and its difficulties”, diz Greenberg, “and at once the purely plastic, the proper, values of visual art come to the fore” (GREENBERG, 1988, p. 34). É nesse contexto que se define o seu vocabulário descritivo: *color space*, *pictorial space* e *all-over* são noções que enfatizam as cores primárias e a linha-objeto (*line as third color*) em campos pictóricos.⁶⁸ Assim, “the history of *avant-garde* painting is that of

⁶⁶ É significativo que Bell decreta a decadência das pinturas descritivas frente à capacidade de registro da fotografia. Sua menção ao advento fotográfico interessa na medida em que, por oposição, indica seu esforço em definir a *significant form* como um arranjo formal de cores e linhas, circunscrevendo, pois, o lugar da arte sem recorrer à mimesis.

⁶⁷ Leia-se a passagem em que Greenberg compara o pintor e o músico, a partir de sua apropriação do termo polifônico referido a Schönberg: “Just as Schönberg makes every element, every sound in the composition of equal *importance* – different but *equivalent* – so the ‘all-over’ painter renders every element and every area of the picture equivalent in accent and emphasis. Like the twelve-tone composer, the ‘all-over’ painter weaves his work of art into a tight mesh whose scheme of unity is recapitulated at every meshing point” (GREENBERG, 1992, p. 156-7). A menção a Schönberg é bastante esclarecedora, na medida em que tece de imediato um elo entre Greenberg e Adorno proposto aqui.

⁶⁸ Ao se referir à visão histórica do Modernismo desenvolvida por Greenberg, Danto insere sua figura na Era dos Manifestos, ao lado de nomes como Mondrian, Malevich e Reinhardt. Tal aproximação realizada pelo filósofo parece revelar um possível vínculo entre a arte abstrata definida por Greenberg e aquela encontrada nas tendências construtivistas do início do século, cabendo também aí as considerações a respeito da produção concreta latino-americana. Sendo assim, o jogo perceptivo pautado em um “monopólio do olho na fruição da arte” (BRITO, 1999, p. 43) que caracteriza a produção concreta brasileira – em franco diálogo com o neoplasticismo, o construtivismo soviético e também a Bauhaus – parece apresentar respostas semelhantes àquelas de Greenberg a um mesmo diagnóstico. Ao lado disso, tem-se a exposição *Inventing Abstraction*, no MoMA em Nova York (2012-13), que nos permite inserir o pensamento de Greenberg em um contexto mais abrangente do exercício da abstração, nos conduzindo, uma vez mais, à indagação a respeito de sua função como fundador de discursividade. Em outras palavras, a teoria cultural de Greenberg, com sua linguagem “vigorosa e fácil, sempre direta”, nas palavras de T.J. Clark,

progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane's denial of efforts to 'hole through' it for realistic perspectival space" (GREENBERG, 1988, p. 34).

1.1.4.2

On Frontality: frontalidade versus planaridade

"On Frontality" talvez seja o ensaio mais *greenberger* de Rosalind Krauss. Nele, ela revê a história da pintura modernista a partir de Monet a fim de justificar sua opinião a respeito das pinturas de campos cromáticos (*color field*) criadas por Kenneth Noland e Jules Olitski na década de 1960. Duas condições são supostas, uma ótica e uma pictórica.

Conforme a ótica geométrica, a reflexão pode ser de dois tipos: especular ou difusa, a depender da natureza do anteparo. No primeiro caso, exemplificado pelo espelho, a superfície refletora revela a imagem do objeto; caso contrário ocorre na reflexão difusa dadas as múltiplas reflexões em diversas direções resultantes das irregularidades microscópicas de um dado material. Para o caso aqui analisado, resume-se os dois tipos de reflexão do seguinte modo: na primeira situação, constata-se a produção de ilusão – a imagem do objeto – em detrimento da visibilidade do anteparo. Na reflexão difusa ocorre o inverso: a superfície refletora se impõe à visão a despeito da produção de uma imagem especular. Associado a isto está o conflito entre frontalidade e planaridade visto na prática pictórica:

Within the limits of its rectangular field, a blank canvas presents a viewer with two (mutually exclusive) inherent conditions or properties. The first involves its physical presence which the viewer acknowledges when he sees the literal flatness of its surface. The second is a perceptual property – equally a condition or aspect of the canvas – and that is the apparent opening up of an infinitely penetrable depth behind that surface. In looking at a blank canvas, one can either see its flatness (by identifying its flatness as the surface of an object, impenetrable and unyielding like the surface of any object), or one can see its nascent space (KRAUSS, 1968a, p. 42).

Sendo assim, a visão de algo pode ocorrer de um modo ou de outro. Levando em consideração a premissa pictórica derivada da lei física, Krauss estabelece uma oposição entre frontalidade – compreendida como uma tendência a tornar a superfície pictórica invisível, em prol da ilusão de profundidade – e planaridade – tida como a afirmação do anteparo pictórico em toda sua materialidade, com o prejuízo da revelação de imagens especulares. Por meio deste par opositivo, a autora retraça a história da pintura modernista, localizando os artistas em função de um ou outro polo. Dentro deste enquadramento, Malevich, Kandinsky e também Frank Stella localizam-se em um extremo – a frontalidade – enquanto que os cubistas enfatizam outro – a planaridade.

Há, no entanto, uma alternativa ao par opositivo: a obliquidade – e aqui está a contribuição de Krauss para o enquadramento *greenbergiano*. Esta condição é revelada justamente nas *spray paintings* de Jules Olitski e nos

não seria a síntese dos desenvolvimentos da abstração que marcam as primeiras décadas do século XX?

losangos pictóricos assimétricos de Kenneth Noland. Não se trata, no entanto, de um procedimento novo, mas algo que só pode ser observado nas pinturas de Monet, Pollock e Still dado o desvendamento efetuado por Olitski. Este caráter oblíquo desestabiliza o par opositivo, na medida em que questiona a frontalidade e torna instável a superfície. Em *Les Nymphéas*, de Monet, por exemplo, a superfície pictórica resulta de uma condensação de três tipos de imagem: o fundo, o céu refletido e a própria superfície da água. Para que a superfície da água seja notada, é preciso que o pintor estabeleça um ângulo em relação a esta, caso contrário ela se torna invisível.

A obliquidade presente em Monet também se manifesta nas obras de Olitski, que em um primeiro golpe de vista parecem ser monocromáticas, mas que em um segundo momento revelam uma gradação da cor – geralmente perfazendo a extensão diagonal do quadro – que parte de uma rarefação rumo a uma saturação. Neste último ponto de saturação cromática, surgem então bordas irregulares de outras cores; no caso específico de *Magic Number*, ao amarelo que ocupa quase toda a extensão do quadro sucedem pinceladas de verde no canto inferior direito, gerando a impressão de que se trata da sombra da cor hegemônica.⁶⁹

This illusion, that color itself can cast a shadow, radiates from another illusion which the painting projects: the illusion of what can be called the dimension of color within a single point of the surface. One looks at colors that is to say, not as they spread or flood across a two-dimensional plane, but as they seem to lie behind each other along a single line or point of vision. Like sighting down the surface of a painting from a point at its edge, the colors seem stacked up or telescoped. This sensation of looking along or into the color at every point is allied to the vision of objects seen obliquely, at an angle – things seen as foreshortened [...] To see Olitski's color means to see the surface itself as elusive and unaligned (KRAUSS, 1968a, p. 42).

Resulta daí um tipo de ilusão óptica que supera a dicotomia entre planaridade e frontalidade, na medida em que “the sense of the surface is given simultaneously with a vision of the color. The surface, seen as surface, is continuous with the color seen as space” (KRAUSS, 1968a, p. 45).

Em textos posteriores, Krauss prossegue com a hipótese lançada em “On Frontality”, analisando determinadas obras a partir de uma ilusão de obliquidade que supera, por seu turno, a antinomia entre superfície e frontalidade. Este é o caso tanto de “Robert Motherwell's New Paintings” quanto da *review* sobre a obra de Larry Poons. A respeito do segundo, na segunda vez em que se debruça sobre o seu trabalho, Krauss utiliza o argumento que desenvolveu no ensaio anterior a esta *review*, iniciando do seguinte modo:

In his newest paintings Larry Poons has aligned his art with Noland and Olitski's in the search for a release from the kind of frontality which has gripped

⁶⁹ A hipótese de Krauss supõe uma situação de interação cromática na qual ocorre tanto a adição quanto a subtração de cores. A subtração de vermelho, verde e azul da cor branca produz, respectivamente, ciano, magenta e amarelo. A combinação destas três cores resulta, por sua vez, nas cores que foram subtraídas: verde (amarelo e ciano), vermelho (amarelo e magenta) e azul (ciano e magenta). Note-se que os diagramas de Veen representam visualmente experiências de incidência luminosa, nas quais a interação entre as cores é verificada. Nessas situações, sombras são produzidas quando duas fontes de cor distintas incidem sobre um mesmo objeto. São essas situações nas quais subjazem as especulações de Krauss quanto aos quadros de Noland.

abstract painting in the 1960s. It is a frontality which threatens both to rigidify the painting surface into an inert and object-like relationship to the wall against which it hangs, and alternately, to force a reading away of that surface, through the uncontrollable implications of bottomless, **naïves** illusionism (KRAUSS, 1969, p. 54).

Neste caso, Krauss enfatiza o papel das pequenas elipses situadas no centro de *Night Journey*, estabelecendo uma relação entre este quadro e aquele analisado por ela em sua outra análise de Poons, em “Afterthoughts on ‘Op’”. Conforme a autora, estes elementos figurativos reforçam os espaços cromáticos não modulados (como nas obras de Newman), sublinhando a mobilidade da visão no interior do espaço óptico “without resorting to a description of anything that resembled physical space”. Apesar de parecer aprovar a pesquisa de Poons, Krauss desconfia dela, concluindo assim a *review*, a respeito do quadro *Open Country*: “Yet I found myself unconvinced by the painting which, in coming as close as it does to Olitski’s own work, seemed to be a kind of program for issues Poons is deeply involved with but of which he is not yet a master” (KRAUSS, 1969, p. 54).

1.1.4.3

A partir do Cubismo: Robert Motherwell e Ronald Davis

Assim como De Kooning, Ronald Davis e Robert Motherwell também partem das conquistas cubistas. Há, contudo, uma diferença radical entre tais apropriações. Em sua *review* sobre a obra de Ronald Davis, Krauss analisa os conjuntos pictóricos do pintor abstrato norte-americano, que propõem, por sua vez, **inversões perspectivas (*perspective reversals*)** em relação ao Cubismo Analítico. Pois, no Cubismo Analítico, obtém-se a impressão de ilusão tridimensional pontualmente, sendo que a tela, como um todo, não permite tal percepção, enfatizando o caráter geométrico e planar da pintura:

The picture – seen globally – instead proclaims the facticity of its surface and the geometry of its shape, both of which are shown to be inimical to the preservation of a consistent illusion. But in this works by Davis, while the pictorial elements fracture the illusion, the external shape of each panel is a powerful restorative to one’s perception of volume rather than flatness (KRAUSS, 1969, p. 69).

A experiência pictórica única proposta por Davis, a despeito da dispersão dos elementos pictóricos, se deve ao sistema perspectivo utilizado pelo pintor que conecta fortemente cada um dos painéis. A perspectiva aqui, todavia, é tensionada com os demais elementos pictóricos, em especial a cor. Esta, por sua vez, solapa a ilusão na medida em que compõe faixas irregulares que estimulam uma impressão fragmentada da própria superfície. A tensão advinda deste paradoxo – ilusão tridimensional a partir de elementos bidimensionais – é amenizada justamente pela parede, não apenas vista como anteparo, mas como *medium*, como **pictorial entity** que reúne os fragmentos em um único sistema projetivo:

It is in the face of this literal and thematic disjunctiveness that one surprisingly finds oneself reading the separate parts as uncompromisingly coordinated into a **single pictorial experience** – an experience which forces the viewer to include the immediate area of the wall on which the panels hang as inextricably bound to it (KRAUSS, 1969, p. 69).

A poética de Robert Motherwell é, por sua vez, inversa à de De Kooning. Como se viu mais acima, no segundo caso, sacrifica-se a planaridade pictórica em função de evidências visíveis de um espaço tridimensional. Tal retorno compromete o Modernismo de De Kooning, enquanto que as pinturas de Motherwell, em vez de representarem a profundidade, a apresentam como ideia. Tal “profundidade como ideia” refere-se explicitamente aos recursos descritos por Greenberg em sua análise das colagens cubistas. Trata-se de um artifício pictórico que é revelado como tal, prescindindo de sua função descritiva. Neste caso específico, Krauss refere-se diretamente à representação dos ouvidos do *Violino* criado por Picasso em 1913, pintados em tamanhos distintos. Tal diferença sugere uma inclinação da superfície pictórica, não chegando esta a termo, visto que o gradiente de tamanho utilizado para representar a profundidade possui mero efeito local, sem dominar o quadro por completo.

No caso da série *Open*, de Motherwell, a recorrência de formas em U assimétricas, dispostas sobre um campo cromático luminoso, produz efeito semelhante ao gradiente de tamanho entre o par de ouvidos cubista. Como resultado, tal recurso promove uma reorientação da pintura modernista, na medida em que a angulação proposta não seja da figura, mas do próprio campo cromático. Tal obliquidade supera então o dilema modernista:

It is often the problem of color-field painting that these two conditions become polarized into an either/or situation – where veils of color are either detached from the surface and undelimited by it, or the surface reads as an inert physical object. I have argued elsewhere that the illusion of obliqueness, of the whole color field as slanted at an angle to the viewer’s line of sight, has become an imperative for modernist painting. *Open N. 37* states this imperative as directly and as naturally as any painting I know (KRAUSS, 1969, p. 28).

1.1.4.4

“Girl who got an ‘A’ from Michael Fried”

A ilusão de obliquidade, descrita acima a partir de telas de Olitski, Motherwell e Poons, representa mais um capítulo da tensão entre ilusão e superfície exhaustivamente discutido por Clement Greenberg. A contribuição de Krauss, antes de efetivar uma mudança de rumo em relação à lógica do crítico, confirma, uma vez mais, a filiação intelectual entre a jovem e seu mentor. Neste sentido, confirma-se o seu perfil descrito por Philip Leider,⁷⁰ um dos fundadores da *Artforum* e editor-chefe em seus primeiros anos:

⁷⁰ “My practicing as critic of contemporary art had begun at *Artforum* in 1964 under the brilliant tutelage of Philip Leider, the magazine’s editor-in-chief. The following year I joined the board of associate editors, until the beginning of the tenure of John Coplans in 1972” (KRAUSS, 2010, p. ix).

The Rosalind that I knew is not the Rosalind that now is this dominatrix of the cultural world. No, the Rosalind I knew was modest, humble, unassuming, and quite lacking in confidence. And she saw herself as the adoring student of Michael Fried. **All she wanted to be was a girl who got an “A” from Michael Fried.** That was all she wanted. I didn’t very much care for her work although in the beginning Michael did, and Clem did for a long time afterwards. I didn’t dislike it, but I always thought that she always had one idea and pushed it too far, in every piece that she wrote. Each piece had one idea, and she always pushed it too far [...] Clem had been seduced, not in the literal sense, by Rosalind. I remember I criticized the thing on “Frontality” to him, I thought it was labored and a lot of fancy footwork, and Clem said, “Wish I’d written it” (LEIDER *apud* NEWMAN, 2000, p. 186-223).

Não que tal descrição seja negada por Krauss – ao contrário. Ela é o ponto de partida, por exemplo, de seu segundo ensaio sobre a obra de Eva Hesse – “Eva Hesse’s Desiring Machines” –, em uma identificação entre a ensaísta e a artista justamente pela obediência e pelo desejo de instrução que ambas, ao longo da década de 1960, fomentam em suas relações com os respectivos preceptores: Clement Greenberg e Josef Albers. Ademais, como se viu acima, a crítica não deixa de confirmar seu vínculo com a lógica *greenbergiana*, descrevendo do seguinte modo sua relação com o pensamento formalista:

Sometimes I was writing for Phil [Leider]. Sometimes, I saw myself in an argument with a few people. Or, in the case of “On Frontality”, I was still in a sense performing for Sydney Freedberg. Although I was performing for Clem [Greenberg] as well, I suppose, sort of showing how this system could fire off even more jet engines, do even better [...] In ‘On Frontality’ it was a big struggle to say something about Olitski’s work that wouldn’t just be a repetition of what Michael [Fried] had said about it. And I suppose I was up in the air, in a place where the atmosphere was exceedingly thin, although I didn’t realize how thin it was when I wrote it (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 222-3).

Se na discussão precedente o vínculo entre o pensamento de Greenberg e Krauss se fez notar de modo explícito, constate-se agora a relação entre a autora e Michael Fried. Krauss já havia iniciado a carreira de crítica alguns anos antes de entrar na *Artforum*, justamente por influência de Fried: “Michael arranged for me to start writing for *Art International*, which I did beginning in ’63 or ’64. I wrote about Rauschenberg’s silk-screen paintings; I wrote a couple other things” (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, 78). É por intermédio de Fried que ela então passa a contribuir, a partir de 1966, para a *Artforum*:

I’m sure *Artforum* first entered my mind when Michael started writing for it. [...] Once Michael made contact with Phil, the magazine took on a cast, at least in part, that was urged, let’s say, by Michael. As a result there was a component of the magazine that was dedicated to color-field painting and Caro and the whole Greenbergian project (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 143).

Em relação especificamente às afinidades intelectuais entre Fried e Krauss, tome-se, como ponto de partida, uma das *reviews* da autora, onde ela reprova veementemente a leitura simbolista da obra de Morris Louis realizada por Robert Rosenblum, afirmando que “this initial association between the color veils of Louis and those of Loie Fuller seems to me to be mistaken, but it has been carried, in essays written since Mr. Rosenblum’s to a pitch of irrelevance

and inaccuracy that is almost incredible” (KRAUSS, 1966, p. 51). A interpretação de Fried é, segundo ela, a única defensável, ao afirmar que a obra de Louis, em vez de representar ou sugerir um objeto previamente existente no mundo, atinge a concretude mesma deste. Reiterando os argumentos de Fried, Krauss conclui: “Thus, Louis’s fields from the very beginning assert themselves, not as illusions of, or metaphors for, organisms previously know or seen. As such, they are located within the *tradition of abstraction* rather than one of evocative nature symbolism” (KRAUSS, 1966, p. 52).

Fried é o primogênito de Greenberg. É ele quem, da maneira mais clara e objetiva, sintetiza a linha argumentativa *greenbergiana*, tanto justificando-a historicamente em uma genealogia formalista que remonta a Roger Fry e Heinrich Wölfflin, quanto desenvolvendo determinados aspectos conforme a produção pictórica que lhe é contemporânea. De fato, é ele o responsável, nesse contexto histórico, pelo aprofundamento da tradição da abstração (*tradition of abstraction*) na qual Krauss insere o trabalho de Morris Louis. Sua sugestão de que a leitura de Morris Louis realizada por Fried é a mais adequada diz muito de seu exercício crítico nos primeiros anos, pois encontra-se com certa frequência nos escritos desse período menções, diretas e/ou indiretas, seja às suas análises, seja aos instrumentos analíticos que o autor forja em seu embate com as obras. A lógica dedutiva é, por exemplo, constatada por Krauss tanto nas obras de Frank Stella quanto nas de Larry Zox, sobre quem ela afirma, utilizando termos herméticos como *apodicticity*: “Zox means to contradict this depth through the construction of the forms themselves, a construction which is clearly derived from the geometry of the picture’s shape” (KRAUSS, 1966, p. 48).

Resultante da equivalência entre figura e fundo, o efeito unitário das obras de Ellsworth Kelly (the “self-evident wholeness”, disse Krauss) e utilizada como referência pela crítica em suas análises das obras de Darby Bannard, James Brooks e Sven Lukin é algo que também fora desenvolvido por Fried poucos anos antes, como comprova a “New York Letter” publicada em 1963-64 pelo autor na *Art International* n.7:

By far the most important of these [fundamental changes in Kelly’s works] seems to me his increasing avoidance of formal arrangements that can be read in terms of figure versus ground, which is how most if not all his prior work demanded to be seen. [...] Individual pieces in the current show [Betty Parsons Gallery] strike me as the strongest things of his I have ever seen: their force depends much less upon the balancing of separable, analyzable pictorial tensions than upon the unitary impact the new pieces make upon one. In the paintings this impact mostly comes about, as I’ve already suggested, through our inability to read them simply in terms of figure versus ground (FRIED, 1998, p. 308-9).

Nesta mesma *letter*, Fried debruça-se sobre uma exposição de Larry Poons, cuja análise ecoa também nas apreciações críticas de Krauss quanto à *afterimage* produzidas pelas telas do pintor. “What Poons has done”, pontua Fried, “is carry the kind of optical flicker or beat one finds in certain Nolands with the concentric circles to an extreme, through the placement of colored dots in difficult, nonperspicuous patterns on a colored field” (FRIED, 1998, p. 310). Tais apropriações nada mais fazem do que confirmar a importância concedida por Krauss aos escritos de Michael Fried, e seu esforço por ser “a girl who got an ‘A’ from Michael Fried”.

1.2

***The Responsive Eye*: a questão da opticalidade**

1.2.1

A ilusão da *Opticality*

Publicado na edição de verão da *Art International*, em junho de 1965, “Afterthoughts on ‘Op’” focaliza *The Responsive Eye*, exposição no MoMA sob curadoria de William Seitz que atraiu mais de 180 mil pessoas, sendo o recorde de público da instituição até aquele momento.⁷¹ O título do ensaio, além de se referir diretamente ao fato de o texto ter sido publicado dois meses após o encerramento da exposição, evoca um dos efeitos produzidos por alguns trabalhos conhecidos sob o rótulo *Op Art*: a *afterimage*, fenômeno óptico criado a partir da impressão deixada por uma imagem na retina, quando a mesma já desapareceu diante dos olhos do observador. A característica puramente visual deste efeito – a flutuação da imagem no campo de visão – é o único elemento comentado positivamente por Krauss a respeito da exposição, quando a crítica analisa o quadro de Larry Poons *Nixe’s Mate* (1964).

Além desta tela de Poons, Krauss dedica-se também às obras de Bridget Riley (*Current*, 1964), Luis Tomasello (*Atmosphère Chromoplastique Number 109*, 1963) e Richard Anuszkiewicz (*All things do live in three*, 1963), sendo estas três antagônicas à *Nixe’s Mate*. Porque enquanto esta última oferece um tipo de experiência perceptiva endereçada unicamente à visão, aquelas ainda possuem valores plásticos, estando, assim, vinculadas à tradição do *trompe-l’œil*. Em outras palavras, o argumento lançado por Rosalind Krauss em seu segundo

⁷¹ A exposição é tema de um dos episódios do programa *Eye on New York*, da WCBS, apresentado por Mike Wallace e com roteiro e direção de Gordon Hyatt. É Wallace quem informa, entre outras curiosidades, que os seguranças da exposição poderiam utilizar óculos de sol enquanto trabalhavam. O programa, hoje disponível no YouTube, é bem interessante pois indaga a respeito da crescente popularidade das exposições, tendo como exemplo *The Responsive Eye*, que atraiu milhares de pessoas ao MoMA. O sucesso de público corresponde também à aprovação da crítica: John Canaday, crítico do *New York Times* na época, escreveu um artigo intitulado “The Responsive Eye: Three Cheers and High Hopes” em 28 de fevereiro de 1965 afirmando que a *Op Art* seria talvez o mais importante movimento artístico da década. E mais: os trabalhos apresentados “the only objects being created today, as art, that can compete with launching pads and industrial machinery as expressions of the character unique to our civilization”. A respeito do número extravagante de público na exposição, William Seitz concede um depoimento ao programa desconfiando da “absorption of modern art into modern life”. Brian de Palma também realizou um documentário sobre a exposição, colhendo depoimentos do curador, de Rudolph Arheim e de um jovem David Hockney (que diz detestar *Op Art*). De fato, pode-se dizer que o documentário de De Palma, de aproximadamente meia hora, é uma visita guiada por Arheim e Seitz à exposição. Se, para Seitz, os trabalhos reunidos possuem, como substrato comum, uma “essentially perceptual experience”, Arheim, por sua vez, propõe uma síntese histórica. Para ele, convergem na exposição dois princípios até então antagônicos na história recente da arte: de um lado, a presença absoluta de uma estrutura visual sem divisões, presentes em obras abstratas de Mondrian, por exemplo; de outro lado, a dispersão das partes e dos fragmentos sem estarem reunidas sobre uma estrutura, como é o caso do Expressionismo Abstrato. Em *The Responsive Eye*, há a convergência dos dois princípios, dirigidos à experiência perceptiva.

texto (não aparecendo este como uma *review*, cabe destacar) questiona a investigação visual da *Op Art*, tratando, pois, de delinear a diferença entre este “estilo” e a *opticalidade* modernista:

It is the intention of this essay to argue that *Op Art* in all multiplicity of its visual guises really operates from behind a single basic concept: the *trompe l'oeil*. Further, it must be seen that in mining their single vein of retinal excitement *Op* artists have nothing to do with opticality as it has emerged in the most important modernist painting of our time. The conceptual groundwork for *Op Art* and that of *optical* painting are in fact very apart (KRAUSS, 1965, p. 75).

A *opticalidade* surge no pensamento de Clement Greenberg, precisamente, em “Modernist Painting”, “estudo teórico mais famoso” (CLARK, 2001, p. 211) no qual o autor condensa a perspectiva desenvolvida em “Towards a Newer Laocoon”, apresentando, por sua vez, reorientações em sua atividade crítica. Além do óbvio fato do ensaio publicado em 1960 (portanto, dois anos antes de *Art and Culture*) ser destituído de uma dimensão social (como ocorre, de modo mais explícito, em “Towards a Newer Laocoon” ou ainda em “The Present Prospects of American Painting and Sculpture” onde a *avant-garde* vincula-se à *Bohemia*),⁷² “Modernist Painting” apresenta uma revisão dos atributos inerentes à pintura, reduzidos até então à planaridade inelutável da superfície. **Ao fazer isso, Greenberg elege uma outra natureza de especificidade pictórica, não mais física, mas que Krauss compreende como fenomenológica** (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 480). Desse modo, a *opticalidade* (*opticality*) sublinha aquelas características que os termos do vocabulário descritivo *greenbergiano* pretendem enfatizar, reconhecendo, por sua vez, um tipo específico de ilusão puramente visual. Trata-se, pois, de uma síntese resultante, por um lado, da planaridade objetiva do quadro e, por outro, do ilusionismo óptico e fenomenológico.

A ilusão da pintura modernista vincula-se às qualidades óptica e literal desta prática. A literalidade pictórica descarta a representação sem recusar um tipo de ilusão voltado não para a simulação táctil dos objetos no mundo em um espaço tridimensional virtual, mas para o campo visual que se abre a partir desta entidade pictórica plana. Uma *counter-illusion of light alone*, manifesta nas obras de Barnett Newman, Mark Rothko e Clyfford Still, por exemplo, trata de rejeitar a corporeidade fictícia da pintura tradicional (através da modelagem de corpos e objetos fabricada, especialmente, pelos contrastes de luz e sombra), por meio de uma afirmação de seus meios corpóreos materiais. Em decorrência disso, “a new kind of flatness, one that breathes and pulsates, is the product of the darkened, value-muffling warmth of color in the paintings of Newman, Rothko and Still” (GREENBERG, 1992, p. 226).

Note-se que aqui Greenberg não se refere às telas de Jackson Pollock, pois, no momento histórico em relevo – a década de 1960 – há já uma superação da primeira geração do Expressionismo Abstrato. O debate sobre a *opticalidade* ganha força especialmente aí. Em “Post Painterly Abstraction”, Greenberg desconfia da difusão maneirista do *Expressionismo Abstrato*, o que indica já uma degeneração estilística. Nesse texto de 1964, ele reflete a respeito de alguns

⁷² No segundo texto, elaborado em 1947, Greenberg afirma: “As it happens, and for reasons not too difficult to expound, painting and sculpture have been in the twentieth century those of all the arts most intimate with Bohemian life, and therefore most sensitive to its passing fits and spasms. Bohemia has been able to influence painting and sculpture in literature or music” (GREENBERG, 1988, p. 168).

recursos estilísticos, em especial a aplicação cromática e a criação de variações de claro-escuro por longas pinceladas de uma única cor:

The stroke left by a loaded brush or knife frays out, when the stroke is long enough, into streaks, ripples, and specks of paint. These create variations of light and dark by means of which juxtaposed strokes can be graded into one another without abrupt contrasts. (This was an automatic solution for one of the crucial technical problems of abstract painting: that of asserting the continuity of the picture plane when working more or less “in the flat” – and it’s one of the reasons why the “Tenth Street touch” caught on the way it did.) Out of these close-knit variations or gradations of light and dark, the typical Abstract Expressionist picture came to be built, with its typical density of accents and its packed, agitated look (GREENBERG, 1995 [n. 4], p. 194).

O problema para Greenberg não é a técnica em si, mas sua difusão a ponto de esta se transformar em uma fórmula. Pode-se dizer então que, em termos *greenbergianos*, o Expressionismo Abstrato transformara-se em *kitsch*.⁷³ Ou ainda, como bem sintetiza Lawrence Alloway no catálogo de *Systemic Painting*, “a gestural mark was turned into a repeatable object” (ALLOWAY, 1968, p. 39). Neste caso, observa-se uma mudança quanto à planaridade do *all-over*, visto que o mesmo apresenta, em sua continuidade, determinados “efeitos tácteis” derivados da variação de claro-escuro das pinceladas. Frente à transformação *kitsch* do Expressionismo Abstrato, Greenberg constata uma nova direção da arte abstrata norte-americana, pautada por uma claridade óptica que se esquivava, uma vez mais, dos efeitos tácteis. “They have a tendency”, pontua ele, “many of them, to stress contrasts of pure hue rather than contrasts of light and dark. For the sake of these, as well as in the interests of optical clarity, they shun thick paint and tactile effects” (GREENBERG, 1995, p. 196).

Derivada da pintura *all-over* – etapa de uma evolução da pintura moderna, cujo momento antecedente fora dominado pela pintura de cavalete (*easel picture*) –, uma noção daria conta de um campo óptico desvinculado da ilusão da perspectiva. Destituído de referências miméticas que o vinculem ao mundo exterior, o *color field* – visto nas pinturas de Barnett Newman, por exemplo, quando o crítico afirma que “Newman’s paintings have to be called, finally, ‘fields’” (GREENBERG, 1992, p. 237) – é uma qualidade pictórica enraizada unicamente na visualidade. Isto é, este espaço em nada era acessível ao corpo (não podemos percorrê-lo, como nas paisagens holandesas), mas apenas aos olhos,⁷⁴ em uma fragmentação anatômica que os separa do resto do corpo.⁷⁵

⁷³ Note-se aqui que, segundo Greenberg, a *avant-garde* pode degenerar-se de dois modos: o primeiro é via industrialização *kitsch*; o segundo é o *avant-gardism* ao qual o crítico se refere em seus textos a partir da década de 1960.

⁷⁴ Reconhecendo que a planaridade absoluta é impossível – “The flatness towards which Modernist painting orients itself can never be an absolute flatness” –, Greenberg, em “Modernist Painting”, formula uma oposição entre dois tipos de espaço ilusório: um onde é possível *walk into*; outro no qual apenas o olho pode percorrer – *seen into*. O primeiro espaço seria dos *Old Masters*, enquanto que o segundo caracterizaria a pintura modernista (GREENBERG, 1995, p. 90).

⁷⁵ Krauss esclarece que a definição de uma qualidade óptica do *color space* resulta de uma apropriação de Greenberg do par opositivo óptico-háptico, desenvolvido pelo historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905), um dos grandes expoentes da Escola de Viena, “the most constructive and imaginative of the historians who have tried to embrace the whole of artistic development as a single continuous process” (SCHAPIRO, 1994, p. 78). Ela surge

Tal espaço cromático se difere da *homeless representation* de determinadas pinturas abstratas que, a despeito disso e paradoxalmente,

describe the kinds of shallow hills and valleys generally used to model the illusion of a three-dimensional object; it was as if the tonal modulations of De Kooning's smeared paint (and later, Jasper Johns's encaustic "touches") were waiting for a representational object to return to them (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 477).

A intensificação dos aspectos materiais, ao dirigirem-se única e exclusivamente ao olho humano, transcende surpreendentemente tal condição, criando um ilusionismo puramente óptico que os desmaterializa:

When something becomes everything it also becomes less real, and what the latest abstract painting seems to harp on is on the questionability of the material and the corporeal. A radically transcendental and a radically positivist exclusiveness both arrive at anti-illusionist, or rather counter-illusionist, art. Once again, extremes meet (GREENBERG, 1992, p. 170).

implicitamente, por exemplo, em "Byzantine Parallels", quando afirma que "Once before, however, a system of sculptural illusion in pictorial art underwent a devolution that converted it into a means for attaining effects that were the antithesis of sculptural. In late Roman and in Byzantine, the naturalistic devices of Greco-Roman painting were turned inside out to reaffirm the flatness of pictorial space" (GREENBERG, 1992, 168). Em *Late Roman Art Industry* (1901), Riegl estabelece uma diferença entre as produções artísticas romana e a egípcia a partir desta dupla de conceitos: em termos gerais, para o autor, a segunda requereria a evocação de uma memória de percepção tátil para a compreensão de suas características, enquanto que a primeira seria fundamentalmente óptica (a arte grega seria uma espécie de terceiro termo desta dicotomia). Trata-se, na realidade, de um estudo dos estilos fundado no que o autor define como *Kunstwollen* – *will to form*, ou, conforme propõe Germain Bazin, uma pulsão artística –, que o permite abordar a arte romana, não enquanto uma produção decadente e em declínio em relação a épocas precedentes (argumento comum no período), mas como fruto de uma situação histórica distinta e associada a um esquema perceptivo, um *Kunstwollen*, diferente. Para ele, a história da arte é marcada por um desenvolvimento que parte do háptico rumo ao óptico, processo histórico que será questionado, tanto quanto a noção de *Kunstwollen*, por Ernst Gombrich em *Sense of Order*. Indubitavelmente, estes pares opositivos podem ser relacionados àqueles definidos por Heinrich Wölfflin (1864-1945), contemporâneo de Riegl, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, em especial, *Plano-Profundidade e Pluralidade-Unidade*, conforme sugere Meyer Schapiro ao afirmar que Riegl "formulates as the poles of the long evolution two types of style, the 'haptic' (tactile) and the 'optic' (or painterly, impressionistic), which coincide broadly with the poles of Wölfflin's shorter cycles" (SCHAPIRO, 1994, p. 78). O vínculo aqui proposto entre Greenberg, o austríaco Riegl e o suíço Wölfflin não é gratuito: delinea-se uma genealogia de uma noção de formalismo que contou com a preciosa contribuição dos dois historiadores europeus, estando ela estreitamente associada à "visualidade pura", cuja premissa filosófica encontra-se nos escritos de Konrad Fiedler (1841-1895) e Adolf von Hildebrand (1847-1921). A respeito de Riegl, Bazin lembra que em *Problemas de estilo*, Riegl "vê a prova de que as formas obedecem menos ao desejo de imitar a natureza que a leis que lhe são próprias: as leis do estilo [...] Para apreciar a contribuição de Riegl, é imprescindível situá-lo em seu tempo. Antes dele, salvo entre os filósofos e estetas, a arte é serva, serva de tudo o que a pressupõe e se supõe determiná-la numa correlação necessária com tudo quanto a cerca, serva de tudo quanto origina sua existência e que permanece estranho ao seu ser, serva tanto do idealismo como do materialismo. Foi Riegl quem partiu os grilhões que acorrentavam esse Prometeu" (BAZIN, 1989, p. 131-4). Lionello Venturi observa, por sua vez, que foi Riegl quem, ao se interessar por períodos ditos decadentes e as artes menores, revelou o caráter relativo da teoria formalista, renunciando, assim, a seu viés normativo e dando a exata medida de suas possibilidades no âmbito do juízo artístico. A proposição de uma gramática das formas estreitamente vinculada a esquemas dicotômicos é fundamental não apenas para Greenberg, mas também Krauss. Como se verá ao longo deste estudo, Krauss jamais deixará de refletir sobre a forma, utilizando-se para tal de um conjunto de pares antinômicos.

Note-se aqui a solução lógica proposta por Greenberg: a ênfase *positivista* nos aspectos materiais da pintura dispara um processo de transcendência óptica que constitui, pois, o principal aspecto qualitativo da pintura abstrata norte-americana. A formulação da opticalidade por Greenberg tem, para Krauss, quatro desdobramentos:

The first is that there is a shift from the object to the subject, as the emphasis is displaced from a material surface to a mode of address, namely viewing. The second is that the phenomenology of this mode of address becomes the matrix out of which might be generated a new set of conventions or norms, based not on the properties of the object but on the categories of the subject [...]. The third is that insofar as opticality is a visual vector, it is always subtended by a sense of verticality; that is the transcendental object it intends is something like the condition of possibility of form, or of the gestalt, and thus of abstract matrix that is always organized as “fronto-parallel” to its viewer, the verticality of the field that receives the gaze mirroring the posture of the upright subject. The fourth and last feature is [...] that opticality was not simply a *feature* of art, but had become a *medium* of art (KRAUSS, 1999, p. 165).

Ao refletir retrospectivamente sobre isso, Michael Fried distingue, por sua vez, dois possíveis usos da opticalidade no pensamento de Greenberg. Por um lado, a ilusão puramente óptica resulta de um desenvolvimento universal da pintura modernista, afim à descoberta conclusiva dos elementos irreduzíveis e essenciais a esta manifestação artística. A opticalidade seria, portanto, o traço distintivo do purismo pictórico *greenbergiano*. Por outro lado, ela deve ser encarada de modo mais restrito e localizado, circunscrevendo criticamente a produção artística norte-americana de um determinado período histórico:

In other texts of that moment Greenberg appealed to the notion of opticality in a distinctly nonglobal, chronologically specific way, as one of the key stylistic markers of the recent American painting he had come most to admire – the work, for the most part “keyed to the primacy of color”, of Clyfford Still, Barnett Newman, Mark Rothko, Jackson Pollock (in his thinned black Duco enamel paintings of 1951), Helen Frankenthaler, Louis, and Noland (FRIED, 1998, p. 20).

Fried esclarece que, em seus escritos, a opticalidade deve ser lida sob a segunda óptica (enquanto *medium*, diria Krauss), como uma noção fundamental à apreciação crítica das poéticas acima mencionadas. Exemplifica tal consideração o ensaio “Three American Painters”, onde ele se debruça sobre as obras de Jackson Pollock a fim de retirar desta investigação um vocabulário de análise adequado às obras de Jules Olitski, Frank Stella e Kenneth Noland. Em um esforço de discriminação estilística das tendências que constituem o Expressionismo Abstrato, o autor considera as telas de Pollock e de Newman poéticas fundamentais ao desenvolvimento posterior da pintura norte-americana. Frente às conquistas do primeiro pintor, Fried atesta a precariedade do léxico crítico desenvolvido até então, em parte derivado da inadequação de interpretações existencialistas de Thomas Hess e Harold Rosenberg, em parte devido ao esgotamento dos termos formais:

In the face of Pollock's all-over drip paintings of 1947-50 – the finest which are, I believe, his masterpieces – the vocabulary of the most distinguished formal criticism of the past decades, deriving as it does chiefly from the study of Cubism and Late Cubism painting in Europe and America, begins to reach the furthest limits of its usefulness. Despite Pollock's intense involvement with Late Cubism through 1946, the formal issues at stake in his most successful paintings of the next four years cannot be characterized in Cubist terms; and in general there is no more fundamental task confronting the formal critics today than the evolution and refinement of a post-Cubist critical vocabulary adequate to the job of defining the formal preoccupations of modernist painting since Pollock (FRIED, 1998, p. 223).

Fried observa dois movimentos contraditórios na produção de Pollock da segunda metade dos anos 1940. De um lado, estão os quadros *all-over*, a exemplo de *Number 1, 1948*, cujo campo pictórico homogêneo é fruto da aplicação do elemento linear sem função descritiva, emancipado de sua tarefa de representar uma figura, abstrata ou figurativa. As telas não apresentam divisões entre áreas positivas e negativas, entre figura e fundo, de modo que a linha, em vez de estabelecer camadas ou separações sobre a superfície pictórica, constitui um campo primordialmente óptico endereçado unicamente à visão. Neste caso, há uma mudança nos rumos da própria abstração, visto que até Pollock esta era encarada por muitos pintores como a representação de elementos abstratos (geométricos, por exemplo), como comprovam alguns quadros de Kandinsky:

In a painting such as *Number 1, 1948*, there is only a pictorial field so homogeneous, overall, and devoid both of recognizable objects and of abstract shapes that I want to call it *optical*, to distinguish it from the structured, essentially tactile pictorial field previous modernist painting from Cubism to De Kooning and even Hans Hoffmann. Pollock's field is optical because it addresses to eyesight alone. The materiality of his pigment is rendered sheerly visual, and the result is a new kind of space – if it still makes sense to call it space – in which conditions of seeing prevail rather than one in which objects exist, flat shapes are juxtaposed or physical events transpire (FRIED, 1998, p. 224-5).

O campo puramente óptico produzido por linhas destituídas de sua função tradicional figurativa é contraposto a um conjunto de quadros produzido na mesma época e com o mesmo procedimento do *dripping*, no qual Pollock ainda permanece no terreno da figuração. *White Cockatoo* (nome de uma espécie de papagaio, conhecido entre nós por *Cacatua alba*), do mesmo ano que *Number 1, 1948*, comprova esse “retrocesso” na medida em que surgem na tela figuras abstratas nos espaços delimitados acidentalmente pelas voltas da linha sobre ela mesma e ressaltados pelo artista com cores. As duas tendências, antes de instituírem um impasse absoluto, são superadas por Pollock em seu desafio de “achieve figuration within the stylistic context of his all-over, optical style” (FRIED, 1998, p. 227).

A síntese pictórica entre a opticalidade e a figuração é observada por Fried na tela *Cut Out* (1948). Nela, observa-se explicitamente uma figura antropomórfica sobre um fundo *all-over*. Todavia, ela não está pintada sobre a tela, mas, como o título indica, é recortada dela. Nesse sentido, a figura criada por Pollock se revela como a ausência do campo visual. “Figuration”, conclui Fried,

is achieved in terms of eyesight alone, and not in terms that imply even the possibility of verification by touch. The figure is something we don't see – it is, literally, where we don't see – rather than something, a shape or object in the world, we do see (FRIED, 1998, p. 227-8).

Resulta daí uma relação entre figura e fundo que não é, de todo, espacial, mas óptica. Em *Cut Out*, todavia, a relação entre a figura ausente e o *all-over* é de tal ordem que a primeira, dadas as proporções, priva o segundo de sua abertura visual. Tal fato não ocorre, por exemplo, em *Out of the Web* (1949), onde se depara com figuras que, por serem menores e estarem descentralizadas, parecem flutuar sobre o campo homogêneo, funcionando como “blind spots within our eyes” (FRIED, 1998, p. 228). Como os pontos cegos, tais figuras pertencem unicamente ao aparelho óptico, estando no limite da visibilidade. O fato de Krauss ter utilizado o mesmo efeito óptico para a análise de Larry Poons comentada anteriormente não é de estranhar.

Recusando-se a repetir a si mesmo, Pollock parte na virada da década para um novo tipo de síntese pictórica em suas telas produzidas por manchas de tinta preta. Tal etapa, todavia, fora prematuramente interrompida por sua morte, cabendo a Morris Louis o seu desenvolvimento. Formadas por linhas irregulares de tintas depositadas, em muitos casos, nas laterais dos quadros, as manchas resistem a serem lidas como desenhadas, fruto de um gesto cursivo do pintor. Pois Fried associa a presença do contorno a uma execução mais pessoal da pintura e, como tal, vinculada à abstração de Kandinsky. No caso de Louis, porém, as manchas se mostram impessoais, de modo que a imagem pintada nivele-se com a tela do quadro:

At the same time, the stain technique identifies the painted image with its woven canvas ground, almost as if the image were thrown onto the latter from a slide projector. The actual weave of the canvas shows through everywhere [...] The stain image and its raw canvas ground are indissoluble one from the other. In fact, the stain image may be regarded as nothing more than the ground itself under different conditions of seeing, and vice-versa. Like Pollock's *allover* canvases of 1947-50, Louis's stain paintings are optical in that they address themselves to eyesight alone. But the basis of their opticality is a visual homogeneity even more radical and integral than one finds in the best *allover* Pollocks (FRIED, 1998, p. 230).

A síntese modernista de Morris Louis entre opticalidade e figuração é atingida pela superação da oposição entre linha e cor. No contexto modernista, o elemento cromático é o principal responsável pela figuração, prescindindo, por sua vez, do tradicional contorno obtido pelo desenho. A cor também é central à trajetória de Barnett Newman, cujas melhores pinturas, na perspectiva de Fried, endereçam-se unicamente à visão, promovendo, portanto, experiências espaciais puramente ópticas:

In a painting such as *Cathedra* the eye explores the colored field not by entering a traditional illusionistic space full of conventional clues to the tactility of objects or their relations to one another in tactile space, but by perceiving nuances, fluctuations, and properties of color alone, which together create the different but closely related illusion of a space addressed exclusively to eyesight

– an illusion which tactile metaphors may help to describe (FRIED, 1998, p. 233).

As faixas (os *zips*) encontradas na pintura de Newman têm, entre outras funções, uma **relação dedutiva com a moldura**, reconhecendo e ecoando, portanto, os limites do quadro:

They [the zips] demand to be seen as deriving from the framing edge – as having been “deduced” from it [...] Newman’s pioneering exploration of “deductive” pictorial structure represents an important new development in the evolution of one of the chief preoccupations of modernist painting from Manet through Synthetic Cubism and Matisse: namely, the increasingly explicit recognition of the physical characteristics of the picture support (FRIED, 1998, p. 233-4).

Em conjunto, as obras de Pollock, Newman e Louis detectam a emergência de um tipo especial de ilusão, aquela puramente óptica baseada no caráter planar e bidimensional do suporte pictórico. Fried trata de esclarecer que, por mais que o sistema perceptivo do ser humano tenda a formar um campo em profundidade, sendo tal característica, portanto, fisiologicamente universal, a ilusão óptica encontrada nas telas dos três artistas se deve não tanto a este aspecto, mas ao desenvolvimento específico de suas poéticas pictóricas:

The dissolution of traditional drawing in Pollock’s work, the reliance on large and generally rather warm expanses of barely fluctuating color in Newman’s, and the staining of thinned acrylic pigment into mostly unsized canvas in Louis’s were instrumental in the creation of a depth or space accessible to eyesight alone which, so to speak, specifically belongs to the art of painting (FRIED, 1998, p. 79).

A lógica dedutiva inaugurada por Newman é o motor principal da trajetória artística de Kenneth Noland. Influenciado pela técnica pictórica de Helen Frankenthaler, Noland, ao lado de Morris Louis, trata de mergulhar em sua investigação pictórica, desenvolvendo diversas soluções para o problema básico da estrutura dedutiva. Nesse sentido, a *stain technique*, que em Frankenthaler ainda contém sugestões tácteis, é apropriada por Noland de modo a reforçar a opticalidade. Seus anéis concêntricos, produzidos até a década de 1960, antes de significarem uma indiferença à moldura, indicam sua aguda consciência:

Noland [...] broke through to his mature style only when, in his words, he “discovered the center” of the canvas – when he at last came to locate the central point of concentric or radiating motifs at the precise center of the canvas – thereby relating his stain images deductively to the shape, though not yet to the specific dimensions, of the picture support (FRIED, 1998, p. 239).

Toda a produção de Noland – incluindo aí as telas em formato de losango e aquelas que exibem faixas cromáticas em formato de V, os *chevrons* – é composta por um conjunto de soluções distintas para o problema da lógica dedutiva. A justificativa para isso é, como era de esperar da dialética modernista, o radical ato de autocrítica do pintor:

Despite the importance of color in his work [...] it is chiefly through transformations of pictorial structure based on an act of perpetual radical

criticism both of his own art and what he takes to be the art of his time most relevant to his own situation that Noland's commitment to modernism expresses itself most powerfully (FRIED, 1998, p. 235).

Se as pinturas de Noland e Stella baseiam-se em investigações estruturais, as de Olitski centram-se na cor a ponto de Fried afirmar que “he is already one of the finest and most resourceful colorists of the century” (FRIED, 1998, p. 245). As situações cromáticas propostas pelo artista partem de duas ambições correlatas: de um lado, está o seu desejo em criar um encontro intenso entre o quadro e o observador por meio da cor, o que Fried chama de “shock of recognition” (FRIED, 1998, p. 246). O autor recorre a uma metáfora midiática para explicar a proposta: diante de um quadro de Olitski, temos a intensa sensação de estar diante da cor real, sendo as experiências pretéritas pálidas mediações desta situação, como se encontrássemos pela primeira vez alguém a quem, até aquele momento, só tínhamos acesso nos filmes, nas fotografias ou nos jornais. Ao lado desta percepção intensa de cores individuais, está a capacidade de combinação cromática de Olitski. Seus quadros comprovam que qualquer justaposição de cores, por mais vulgar ou incomum que pareça em um primeiro momento, poderia ser realizada, se o intuito é a criação de uma obra de arte.

Como as duas ambições estão relacionadas, se uma aponta para o encontro real com as cores individuais e a outra privilegia a combinação entre elas? Fried recorre ao tempo para explicar a dinâmica, afirmando que “most of Olitski's paintings executed since 1963, that I have seen virtually demand to be experienced in what may perhaps be called visual time” (FRIED, 1998, p. 247). O artista, portanto, não oferece ao observador unidades pictóricas que devem ser apreendidas instantaneamente, mas pinturas que demandam um fluxo temporal perceptivo que, por sua vez, nivela o ato de ver com o ato de pintar, como se o observador estivesse criando a pintura ao “se deslocar opticamente” no campo visual proposto por ela. E, assim:

Like Pollock, Newman, Louis, and Noland, Olitski addresses himself to eyesight alone, but color is for him a more essential instrument of opticality than for any of the others, with the exception of Newman – and there are vast differences between Newman's use of color and his own. Like Louis and Noland, Olitski makes magnificent use of staining. But whereas they achieve opticality above all by their control of the stain medium and only secondarily by the relations among colors, the opticality of Olitski's work is grounded chiefly in his handling of color; the staining only helps (FRIED, 1998, p. 248-9).

Ao longo de sua trajetória crítica, Rosalind Krauss ora defende a opticalidade, ora desconfia dela. O primeiro caso, associado ao seu exercício formalista *greenbergiano*, pode ser observado, por exemplo, em sua análise da *Op Art*. Em um segundo momento, Krauss estabelece um embate direto em relação a esta noção, como demonstra claramente seu livro *The Optical Unconscious*. Veja-se, por ora, sua defesa da opticalidade em contraste com a *Op Art*. Mais adiante, no contexto da discussão sobre a obra de Jackson Pollock, será considerada a antinomia fenomenológica entre a opticalidade e a horizontalidade.

1.2.2

Op Art versus Opticality

Em “Afterthoughts on ‘Op’”, a tentativa de Krauss em distinguir a *Op Art*⁷⁶ da opticalidade modernista é, na realidade, uma resposta ao enquadramento historiográfico proposto pelo curador William Seitz. Reunindo cerca de 99 artistas de quinze países diferentes (incluídos aí o brasileiro Almir Mavignier,⁷⁷ o venezuelano Cruz-Diez, a britânica Bridget Riley, o argentino Julio Le Parc e também Josef Albers e Ad Reinhardt, entre outros), *The Responsive Eye* constrói um arco histórico que se inicia no Impressionismo até chegar à *Op* – o mesmo intervalo focalizado por Greenberg, portanto –, sendo o elo entre as obras constituintes de tais “estilos” a experiência perceptiva promovida por elas:

[Jules] Laforgue's definition of an impressionist can be borrowed whole for the perceptual artist of 1965: ‘a modernist painter endowed with an uncommon sensibility of the eye.’ Impressionism and neoimpressionism were the peaks to which perceptual art was carried within the limitations of representation. The perceptualism of the present, which barely existed twenty years ago except as a scientific study, is more concentrated than that of impressionism because the establishment of abstract painting has made it permissible for color, tone, line, and shape to operate autonomously (SEITZ, 1965, p. 5-7).

De acordo com Seitz, a exposição reunia propostas das mais variadas, tendo como substrato comum dois elementos: a abstração perceptiva (*perceptual abstraction*) e o movimento perceptivo (*perceptual movement*). Dito isto, o curador agrupa as obras em cinco conjuntos, sendo a primeira delas, *The Color Image* (com uma família de obras intitulada “*post-painterly*” *abstraction*, de artistas como Morris Louis, Piero Dorazio, Guido Molinari, Paul Feeley e Kenneth Noland), aquela onde Seitz menciona diretamente Clement Greenberg (dos anos 1960, cabe ressaltar) e a “desmaterialização” da moldura por meio da cor (isto é, a opticalidade):

These large heraldic canvases share a dependence on original and striking color juxtaposition, a reduction of shape-vocabulary to the simplest units and combinations, and what Clement Greenberg⁷⁸ calls a “clarity and openness” that minimizes the importance of the frame. Because of the thinly applied or soaked pigment, areas of bare canvas, or the visual destruction of flatness by color contrasts, the picture surface – so important to the abstract expressionists – is dematerialized. The color elements, their forms so diagrammatic as to be unobtrusive, are given maximum freedom of operation in every direction (SEITZ, 1965, p. 12).

⁷⁶ O termo Op Art surge na *Time Magazine*, em 23 de outubro de 1964, no artigo “Op Art: pictures that attack the eye”, escrito por Jon Borgzinner. Todavia, foi Donald Judd, em sua *review* de uma exposição de Julian Stanczak, “Optical paintings”, quem primeiro utiliza o termo.

⁷⁷ Mavignier participou com *Convex-Concave II (Konvex-Konkav II)*, um óleo sobre tela de 1962. Este trabalho foi o primeiro apresentado por Mike Wallace em *Eye on New York*.

⁷⁸ “By contrast with the interweaving of light and dark gradations in the typical Abstract Expressionist picture, all the artists in this show move towards a physical openness of design, or towards linear clarity, or towards both” (GREENBERG, 1995, p. 194-5).

A fim de questionar o encaminhamento histórico de Seitz, Krauss retoma a argumentação em torno da colagem cubista⁷⁹ desenvolvida por Clement Greenberg, bem como a recuperação da dicotomia tátil-óptico realizada por Michael Fried.⁸⁰ Pode-se dizer que há, nos três críticos, uma oposição entre dois modos de produção de ilusão: o ilusionismo tátil, baseado na tradicional aplicação do *trompe-l'œil*, seja por meio da perspectiva, seja por meio da modelação dos corpos naquilo que ela denomina de “*Trompe-l'œil* tactility”; e o ilusionismo óptico, que produz, nas palavras de Michael Fried, uma “*experience of spatiality that is purely and exclusively visual*” (FRIED, 1998, p. 232).

Levando em consideração os trabalhos agrupados sob o epíteto *Op Art*, há neles, ao contrário do que se poderia supor, um ilusionismo háptico, não sendo estes, portanto, expoentes da pintura modernista. Para comprovar seu argumento, Krauss reflete, em “*Afterthoughts on Op*”, a respeito das obras de Poons, Riley, Tomasello e Anuszkiewicz acima mencionadas. Por meio desta análise, se observa mais claramente a inclinação formal da crítica, na medida em que ela defende que os elementos pictóricos (linhas, cores etc.), mesmo que não estejam aplicados à representação da figura humana, ainda estão subordinados aos valores tácteis, não configurando, portanto, campos óticos (*optical fields*). Em outras palavras, “*most Op Art [...] is aimed at evoking a sense of actual textures where the canvas is in reality flat*”. E conclui: “*Op picture can be characterized by textural and as aimed at achieving the coherent illusion of a tactile object, or surface*” (KRAUSS, 1965, p. 75).

Em “*Darby Bannard's New Work*”, publicado na *Artforum* em abril de 1966, Krauss parte justamente da apropriação *kitsch* do Expressionismo Abstrato, em especial aquelas relacionadas à pintura *all-over*. Tal argumento, uma vez mais, parafraseia explicitamente a voz de Clement Greenberg no texto “*Post Painterly Abstraction*”, por ocasião da exposição homônima, em 1964:

Abstract Expressionism was, and is, a certain style of art, and like other styles of art, having had its ups, it had its downs. Having produced art of major importance, it turned into a school, then into a manner, and finally into a set of mannerisms. Its leaders attracted imitators, many of them, and then some of these leaders took to imitating themselves. *Painterly Abstraction* became a fashion, and now it has fallen out of fashion, to be replaced by another fashion – Pop Art – but also to be continued, as well as replaced, by something as

⁷⁹ Mais uma vez, Krauss retoma o *framework* historiográfico *greenbergiano* expondo, em suas palavras, como a colagem do Cubismo Analítico representaria o clímax da tradição ilusionista (a bem dizer, do *trompe-l'œil*, que, através da modelação e da perspectiva, cria a ilusão tátil dos objetos). Porque os fragmentos de *trompe-l'œil* utilizados nas obras, antes de enganarem o olho, lhe revelam as qualidades tácteis da pintura, isto é, a planaridade. Neste sentido, as obras revelam não objetos representados, mas um determinado modo de representação, qual seja, o ilusionismo.

⁸⁰ Na realidade, o argumento referente à condição puramente óptica da pintura e da escultura modernistas em contraposição à ênfase tátil e escultural da produção precedente é algo que, como já dito anteriormente, Clement Greenberg toma de empréstimo implicitamente de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin. Notadamente em “*Bizantine Parallels*”, Greenberg tece uma comparação entre a arte abstrata modernista e a produção de Bizâncio e da Roma tardia a partir justamente do par binário tátil-óptico. Tal paralelo fundamenta-se na reconsideração histórica de Riegl para a arte romana (e aqui devemos notar a diferença dos estudos: enquanto Riegl pretende reavaliar uma época histórica há séculos de distância, Greenberg utiliza o mesmo argumento para validar a produção contemporânea). Interessante observar ainda que Robert Morris, em seu “*Notes on Sculpture*”, retoma a dicotomia uma vez mais, libertando, de certa forma, a escultura das sombras da pintura modernista.

genuinely new and independent as *Painterly Abstraction* itself was ten or twenty years ago (GREENBERG, 1995, p. 193-4).

Apesar de não mencionar diretamente a *Op Art* – objeto de análise de seu texto anterior, “Afterthoughts on ‘Op’” –, Krauss enumera claramente os procedimentos formais utilizados pelos artistas deste “movimento” e focalizados na publicação precedente. Veja-se a relação que a crítica estabelece entre eles:

The tonal gradations necessary to inflect a uniform surface with spatial events, without however disturbing the sense of continuity of that surface, was provided by the smeared (rubbed) and fuzzed (blurred) brushwork of the painters of the 50s. The same gradations, and hence the same continuity is now maintained by the optical flicker of the moire effect, the greying blur of the after-image, or the surface undulation generated by unit motifs in varying degrees of shortening (KRAUSS, 1966, p. 32).

Segundo ela, os procedimentos visuais utilizados pela *Op* são devedores do espaço pictórico centrífugo e descentralizado característico do *all-over*. Tal elo torna as experiências perceptivas propostas pelos artistas *Op* anacrônicas, visto que, produzidas na década de 1960, baseiam-se nas conquistas de momentos históricos precedentes. Em “Darby Bannard’s New Work”, assim como “Afterthoughts on ‘Op’”, há um questionamento da pretensa contemporaneidade da *Op*, na medida em que Krauss parece revelar os fundamentos tradicionais dessas obras. Que a crítica nutra uma desconfiança em relação à *Op*, nada se pode dizer; que os argumentos utilizados nesta empreitada pareçam antitéticos, é algo que se deve esclarecer.

Em “Afterthoughts on ‘Op’”, Krauss atribui valores tácteis aos procedimentos formais da *Op*, sendo, pois, as obras de Riley, Tomasello, entre outros, analisadas da perspectiva de um ilusionismo háptico, sendo esta permanência tátil a comprovação mais evidente da filiação da *Op* com a tradição ocidental:

[...] Given its almost monomaniacal concern with so tiny a segment of the tradition of Western art and the conceptual aridity of its approach, one wonders about the possible fruitfulness of it as a major style. And further, given its exclusively tactile concerns, one is staggered at a designation of it as “optical” art (KRAUSS, 1965, p. 76).

No ensaio seguinte, porém, o “tradicionalismo” da *Op* não surge vinculado mais a um certo ilusionismo tátil, mas, surpreendentemente, à pintura *all-over*, sendo, pois, a persistência desta característica estrutural o indício do academicismo da *Op*. Ora, há aqui uma contradição bem clara: porque se a *Op* é convencional, ela o é pela repetição dos procedimentos encontrados no Expressionismo Abstrato ou pela recorrência de valores tácteis que, segundo Greenberg, não são encontrados nas pinturas *all-over*? Seria isto, de fato, uma contradição? Ou podem tais características conviver nas obras? A resposta está, evidentemente, em Greenberg quando o autor, em “Post Painterly Abstraction”, comenta a padronização dos procedimentos do *Expressionismo Abstrato* – em especial o entrelaçamento das gradações de claro-escuro – contra a *clarity and openness*.

Não por acaso, em “Darby Bannard’s New Work”, Krauss trata de realizar uma defesa de um tipo de planaridade distinto da pintura *all-over*. Sua

interpretação de determinadas obras de Bannard é realizada do ponto de vista da tensão entre figura e fundo:

The pictorial formula remains unchanged. And inasmuch as it is totally immured (imprisoned) within a structure that no longer responds to the fresh probing of visual experience, it represents the new academy of abstract art. More precisely, one kind of experience which the “all-over” pictures is not able to examine is the relationship between individual structures and a visual matrix (KRAUSS, 1966, p. 32).

Se Krauss trata de reproduzir indiretamente as ideias de Greenberg, substituindo maneirismo por academia, a autora enxerga um caminho alternativo a esta degeneração através da relação entre a estrutura individual e a matriz visual, compreendida aqui justamente como a tensão figura-fundo. Nas pinturas de Bannard da década de 1960, as formas geométricas irregulares presentes em séries como *Green Grip* ou *Seasons* são assim consideradas pela autora:

In the *Seasons* paintings the image is wrenched apart, allowing the ground to read through along its horizontal or vertical center. When this happens, the field on which the figure appears seems to raise itself up either incorporating itself to the figure – and, in doing so, allowing the figure's contour to be closed once again – or overlapping the figure and pinioning it into the matrix of the ground itself. This is no longer simply the play with figure-ground reversal that [Ellsworth] Kelly used a few years ago, or with an ambiguously read convex/concave figure on which Albers had relied beginning in the late '40s. Bannard's paintings test the most primitive assumptions one make about the perception of the images: a shape's edges belong to it and not to the background; its color is more intense and resistant than the field on which it appears but which it does not disrupt. By making all of these suppositions problematic, the paintings attest to the meaning with which sight itself invests objects. Seeing a Bannard is not only an extraordinarily voluptuous coloristic experience, but also an experience with the act of seeing itself. That such an encounter was initially introduced into the mainstream of advanced painting by Pollock's work of 1947-50 has been formulated by Michael Fried's article on Pollock in an earlier issue of this magazine. [...] Bannard's works achieves a level of physical beauty and structural density that places him among the most serious of New York's painters (KRAUSS, 1966, p. 33).

Mais uma vez, Krauss trata de diferenciar a pesquisa de Bannard das precedentes, em especial a de Albers (que estava incluído em *The Responsive Eye*) e também de Ellsworth Kelly. Tal descontinuidade indica a contemporaneidade de Bannard, na medida em que sua obra põe à prova as premissas visuais rotineiras, propondo uma experiência autorreferente na qual o ato de ver seria redescoberto⁸¹ (constatando-se, uma vez mais, a dívida de Krauss com a teoria de Michael Fried).

⁸¹ A tarefa cognitiva suscitada pela obra é, evidentemente, o modo como a crítica de arte norte-americana, seguindo a produção artística, se torna abstrata. O exercício da abstração na crítica de arte dos anos 1960 vincula-se sua proximidade com a filosofia, especialmente a fenomenologia de Merleau-Ponty e o Wittgenstein tardio. Ambas as linhas de pensamento foram utilizadas a partir de diversas perspectivas, e sua presença é marcante em Michael Fried e Rosalind Krauss.

1.2.2.1

Jackson Pollock: abstração, opticalidade e informe

1.2.2.1.1

O estruturalismo *greenbergiano* de Krauss

A obra de Jackson Pollock é objeto de alguns ensaios de Rosalind Krauss, em especial “Jackson Pollock’s Drawings” (*Artforum*, Janeiro de 1971), “Reading Jackson Pollock Abstractly” (presente em *The Originality of the Avant-garde*, mas publicado originalmente na *Art in America* em 1982 com o título de “Contra-Carman: the Abstract Pollock”), “The Crisis of the Easel Painting” (MoMA, 1999) e, por fim, o sexto capítulo de *The Optical Unconscious*.

Em “Reading Jackson Pollock Abstractly”, Krauss adota como ponto de partida a recepção crítica de Pollock no circuito crítico e historiográfico norte-americano, com especial ênfase na revisão a respeito da natureza da abstração encontrada na obra do pintor. Quanto a isso, ela observa uma mudança na postura argumentativa de Carman Jr., visto que ele interpreta as obras figurativas de Pollock – em especial aquelas produzidas previamente a sua morte – enquanto “iconographic aberration” (KRAUSS, 1986, p. 224), para, três anos mais tarde, a propósito da retrospectiva do artista no Beaubourg (Paris, 1981), afirmar o interesse e o engajamento de Pollock com os problemas iconográficos.⁸² Assim, “the picture that was initially to be used to restore truth to the falsified image of Pollock’s abstraction was now projected, alone, onto the scene of Pollock’s process” (KRAUSS, 1986, p. 224). Ou seja, se em um primeiro momento o autor considera negativamente as iniciativas figurativas de Pollock em proveito de uma afirmação de seu viés abstrato, em um segundo momento Carman retoma positivamente as obras figurativas.

Esta reconsideração histórica é considerada por Krauss como falsificante, na medida em que Carman explica a emergência das telas figurativas da última fase de Pollock em função do projeto de uma igreja compartilhado entre o pintor e o escultor Tony Smith. Para Carman, tanto os elementos lineares negros quanto as imagens que constam nas obras desse período são associados aos elementos arquitetônicos encontrados no projeto de Smith, em especial as grades dos vitrais que comporiam o recinto eclesiástico: “The works are figurative”, sintetiza Krauss, “because they were conceived for a church” (KRAUSS, 1986, p. 226).

Krauss, por sua vez, fornece uma outra explicação para o “desvio” figurativo da última fase de Pollock, baseando-se em uma carta do artista escrita em junho de 1951. Nela, ele, por um lado, relata o ressurgimento das figuras em seus esboços, o que remonta suas “early images”; e, por outro lado, expressa seu

⁸² Krauss abre seu ensaio posterior, “The Crisis of the Easel Picture”, comentando justamente sua – e a de Lee Krasner – consternação frente a esta leitura: “I remember the expression on Lee Krasner’s face that afternoon in her apartment. It was late spring of 1982. We were meeting over our shared consternation at E.A. Carman’s effort to link Jackson Pollock’s black paintings not just circumstantially but thematically – liturgically – to an abortive church project by Tony Smith. Carman’s essay, published in French in the catalogue of the big Pollock exhibition at the Centre Pompidou, was now to appear in *Art in America*, and the magazine’s editor, Betsy Baker, aware of Lee’s as well as my own vigorous objections, had asked me to write an accompanying reply” (KRAUSS, 1999, p. 155).

desejo em superar o vocabulário abstrato desenvolvido até então e que o levava a ser acusado de “splashing out mere decoration” (KRAUSS, 1986, p. 226), conforme sugeriu a reportagem da revista *Time* em novembro de 1950. O registro epistolar indica, com isso, que a aberração figurativa encontrada nas pinturas em preto e branco da última fase de Pollock nada tem de anômala, uma vez que o interesse figurativo do pintor não é algo excêntrico sua trajetória. Some-se a isso a preocupação de Pollock e os demais pintores norte-americanos com o conteúdo plástico de suas obras, conforme sugere a escola *The Subjects of the Artist*, inaugurada em 1948 por Rothko, Newman, Still, Motherwell, Baziotes e Hare.⁸³ Neste caso, o sentido (o significado, *the meaning*) de uma pintura é encontrado menos em sua relação referencial com os objetos do mundo e mais na valorização do automatismo plástico, conforme teoriza Robert Motherwell em um deslocamento de ênfase em relação ao automatismo psíquico surrealista.

Considerando estes aspectos, Krauss passa a questionar a relação causal proposta por Carmean Jr. entre o projeto da igreja de Tony Smith e a natureza figurativa das últimas pinturas de Pollock. A irregularidade das pinturas, somada ao fato de não haver no projeto de Smith previsões para janelas, torna insustentável, por exemplo, a leitura de Carmean segundo a qual as telas de Pollock sugeririam os contornos das janelas e dos vitrais da igreja. Assim,

neither the verbal record nor the visual one provided by the preliminary drawing makes room for either the putative “windows” or for wall paintings [...] Indeed, Smith’s vision of an architecture that would work specifically with the particular luminosity and spatiality of the classic abstractions speaks against the kind of figurative intervention that Carmean ascribes to Pollock (KRAUSS, 1986, p. 232).

De fato, as pinturas que interessaram a Smith não são aquelas desenvolvidas após 1950, mas, ao contrário disso, as telas *all-over* de Pollock, que, para o escultor, adequar-se-iam perfeitamente na catedral. Pois,

⁸³ *Subjects of the Artist* foi fundada no outono de 1948 como uma pequena cooperativa com o intuito de “emphasize that abstract art, too, has a subject” (MOTHERWELL *apud* CAVALIERE; HOBBS, 1977, p. 110). Em “Against a Newer Laocoön”, Barbara Cavaliere e Robert Hobbs comprovam o interesse dos pintores dos anos 1940 – Robert Motherwell, Jackson Pollock, William Baziotes, Roberto Matta, Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Clyfford Still, entre outros – em estabelecer um vocabulário abstrato que, contudo, não descarte os temas e conteúdos das telas. Por meio de análises de telas, textos e depoimentos desta época, os autores comprovam o esforço destes artistas por estabelecer uma comunicação universal recorrendo às imagens míticas, arquetípicas e arcaicas, em um desejo de apropriação e superação das prerrogativas surrealistas. Dentre os casos discutidos, destaca-se a tela *The Little Spanish Prison* (1941), de Motherwell, que “exemplifies the way that abstract forms communicate a significant subject. [...] It] requires a conflict between seemingly endless verticals trapped in a small enclosure to suggest the ignominious imprisonment of Spain by Franco. The picture also refers to Motherwell’s own personal sense of being closed in.” A oposição ao *Laocoonte* de Greenberg se justifica propriamente por sua valorização dos elementos formais em detrimento do conteúdo literário. “It is a case of extreme irony,” observam eles, “that the primary as well as the most articulate apologist for the new painting, Clement Greenberg, has ignored the artists’ proclaimed involvement in subject matter and refused to handle these paintings in any other terms than formalist ones [...] For Abstract Expressionists communication of feelings is of absolute importance. These painters believe in ‘psychic automatism’ as a working method that allows them to discover their intuitive feelings about the world. In a sense, they are the modern counterparts of the Romantics” (CAVALIERE; HOBBS, 1977, p. 112-5).

A floating, luminous space is, of course, what is constituted within the fields of Pollock's all-over pictures. And these works are what, to all accounts, Smith wanted to synchronize with his design: two aesthetics experiences of the transcendence of matter and of particularity were to be juxtaposed, coordinated (KRAUSS, 1986, p. 236).

Uma outra alternativa proposta por Carmean Jr. é aquela associada à filiação de Pollock a Matisse e Picasso. De um lado, o pintor norte-americano teria dialogado com a articulação pictórico-arquitetônica do segundo para a capela de Veneza. De outro, a estratégia compositiva de Picasso (em *Guernica* e em *Crucifixion*) fomentaria também o processo criativo de Pollock. Mas tais filiações são igualmente questionadas por Krauss, visto que elas apontam para uma estratégia maneirista em Pollock que contradiz por completo sua aversão do esboço em proveito da espontaneidade e do improvisado. Sendo assim, Carmean Jr. forja uma leitura histórica para as últimas obras de Pollock que carece, todavia, de fundamentos e evidências.

Frente à inadequação da leitura de Carmean Jr., Krauss recorre a uma outra possibilidade interpretativa. Nas partes finais de seu ensaio, a ensaísta debruça-se sobre a tensão entre abstração e conteúdo pictórico encontrada no Expressionismo Abstrato a partir da seguinte indagação: “What does it mean to call oneself an abstract artist who nevertheless has a subject?” (KRAUSS, 1986, p. 236). Conforme foi sugerido a propósito da reportagem sobre Pollock na *Time*, o risco da abstração seria sua redução a mero decorativismo. O antagonismo entre abstração e conteúdo está baseado na consideração do tema pictórico enquanto referente externo da pintura. Isto é,

what is in the work is what the work pictures. The dog, or landscape, or black square, is the work's referent. It is what the work is *about*. Thus a work in which nothing is pictured cannot be a work that is about something. Nor, by the same token, can there be a serious work about nothing (KRAUSS, 1986, p. 237).

Recorrendo à primeira onda de pintores abstratos do século XX, Krauss demonstra que a representação do Nada seria algo a ser investigado por artistas *hegelianos*, a exemplo de Mondrian e Malevich, a partir de uma crença do lugar especial ocupado pela arte para a evolução do Espírito. Conforme propõe a autora, o caminho para o Espírito e para o Ser deveria necessariamente passar pelo Nada pictórico, liberto então das condições materiais que o aprisionariam. Haveria, com isso, uma identidade entre o Ser purificado e o Nada pictórico, na medida em que ambos estariam libertos de suas determinações materiais. Sendo assim, a ambição da primeira leva abstrata seria materializar a dialética hegeliana rumo ao Espírito Absoluto por meio da redução pictórica encontrada em Mondrian⁸⁴ e Malevich.

Como é possível pintar o Nada levando em consideração a dialética hegeliana direcionada ao Espírito Absoluto? Krauss propõe um caminho através da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure. Mas aqui cabe indagar: esta passagem de Hegel a Saussure é um caminho possível? Ao que parece, sim. Derrida, por exemplo, em seu texto “The Pit and the Pyramid” investiga a

⁸⁴ Mário Pedrosa, em “Da abstração à autoexpressão”, descreve Mondrian como um “místico e atormentado pesquisador da exposição dos contrários, e para quem nessa dialética irreductível estava o segredo do ritmo universal” (PEDROSA, 2015, p. 334).

semiologia hegeliana, observando nos textos do filósofo uma teoria do signo que antecede propriamente a linguística estrutural de Saussure. Mesmo que a relação entre Hegel e Saussure não tenha sido alvo de uma investigação mais detida de Derrida, tal sugestão tem sido recentemente comprovada por outros pesquisadores.⁸⁵ Estas leituras indicam possíveis relações entre os dois autores, especialmente no que concerne à definição, por Hegel, do signo enquanto uma entidade arbitrária (ao contrário do símbolo, que supõe uma relação causal com o representado) composta de dois elementos: a ideia geral e o material sensório. Não é difícil observar aí uma espécie de protossemiologia anterior à teoria de Saussure referente ao par significado-significante enquanto elementos constitutivos do signo linguístico. Mas, mais do que uma discreta comparação (bastante convincente) entre a protossemiologia de Hegel e a semiologia de Saussure, o que parece fundamentar a aproximação entre os dois autores é a operação dialética posta em ação a partir de relações de oposição, negação e diferença entre pares opositivos. **Assim, Saussure e Hegel compartilhariam um princípio de funcionamento binário em torno de um processo dialético.** Comprova esta hipótese a afirmação de Roland Barthes a respeito da dicotomia entre Fala e Língua em Saussure: “cada um destes dois termos só tira evidentemente sua definição plena do processo dialético que une um ao outro: não há língua sem fala e não há fala fora da língua; é nessa troca que se situa a verdadeira *práxis linguística*” (BARTHES, 2006, p. 19).

É precisamente esta aproximação que permite a Krauss realizar a passagem de Hegel a Saussure. No caso da pintura abstrata de Mondrian e Malevich, a abstração está fundamentada em pares binários, sendo a obra um modo plástico de lidar com a contradição. Este é o motivo que leva Krauss a investigar a recorrência do *grid* modernista por meio da definição lévi-straussiana de mito, conforme se verá a seguir. Em “Reading Jackson Pollock Abstractly”, a abordagem estruturalista da pintura modernista é ainda confirmada por Krauss quando afirma:

In Malevich’s dictum, “the square is an expression of binary thought... Binary thought distinguishes between impulse and no impulse, between one and nothing,” we hear an attempt to describe the kinds of significations of which abstract art is capable: significations generated from relationships of pure difference. The Nothing that emerges from this play of oppositions, this

⁸⁵ Anthony Burns, professor da School of Politics and International Relations da University of Nottingham, publicou em 2000 o texto “The purloined Hegel: semiology in the thought of Saussure and Derrida”; e Antonio Vilarnovo, vinculado à Universidade de Navarra, também investiga a questão em seu “Sobre la influencia de Hegel en Saussure: la naturaleza del signo linguístico”. Para este último, a extrema coincidência entre os textos de Hegel e Saussure – em especial a *Enciclopédia das ciências filosóficas* e *Curso de Linguística Geral* – permite afirmar que o segundo haveria consultado o primeiro para sua teoria semiológica. No primeiro capítulo de *Against Architecture – the writings of Georges Bataille*, Denis Hollier também debruça-se sobre a semiologia hegeliana, investigando as contradições do filósofo quanto à distinção entre signo e símbolo: se, no primeiro caso, o conteúdo seria externo à forma sensual que o expressa, no segundo caso esta externalidade, associada à arbitrariedade do signo, seria suprimida por meio de uma identidade entre forma e conteúdo que permite que o símbolo seja “a sensuous form that represents itself” (HOLLIER, 1995, p. 10). Todavia, tal distinção é desfeita pelo próprio Hegel em sua reflexão sobre a arquitetura, visto que uma construção como a Torre de Babel, considerada como a origem da arte, está associada, assim como o templo, a uma causa final: o propósito religioso. Trata-se, portanto, de uma forma simbólica que representa a comunidade humana.

structuration of binaries, is absolutely beyond picturing (KRAUSS, 1986, p. 238).

Ao contrário dos historiadores afeitos à iconografia, os pintores abstratos teriam compreendido intuitivamente a emergência deste *dialectical signified*. Assim, de modo semelhante à primeira geração abstrata, a poética de Jackson Pollock também pode ser investigada pela ótica de um sentido hegeliano resultante de um processo semiológico dialético entre pares opositivos. Pois,

the great Pollocks, like the great Mondrians, operate through a structure of oppositions: line as opposed to color; contour as opposed to field; matter as opposed to the incorporeal. The subject that then emerges is the provisional unity of the identity of opposites: as line becomes color, contour becomes field, and matter becomes light (KRAUSS, 1986, p. 239).

A estrutura dialética pictórica descarta, com isso, a hipótese de um formalismo reducionista, sendo este compreendido como a prevalência da forma decorrente da expulsão de todo conteúdo referencial possível. Questionando esta acusação decorativa, Krauss recorre ao pensamento estruturalista para afirmar que o significado da pintura abstrata está relacionado propriamente à relação abstrata entre pares binários. Sendo assim, nota-se uma vez mais a tentativa da crítica em formular uma espécie de equivalência entre a abstração teórica e a abstração pictórica. **Mas, por mais que Krauss recorra aqui ao pensamento estruturalista para tecer uma análise das obras de Pollock, o que se constata, por fim, é sua adequação ao enquadramento greenbergiano através da análise das obras de Pollock realizada por Michael Fried.** É bastante significativo que, na citação acima, a ensaísta valorize o *field* e a *light*, mesmo por intermédio de uma estrutura dialética. A solução dialética para as dicotomias constituintes da tradição pictórica ocidental é explicitamente devedora da leitura de Greenberg, conforme esclarece Krauss em “The Crisis of the Easel Painting”:

Greenberg had lodged Pollock’s claim to seriousness in negating this [Western art] tradition, or rather in transcending the oppositions on which it was founded. If he spoke of Pollock’s line as *malerische* – invoking Heinrich Wölfflin’s word, which went beyond the “painterly” to encompass the idea of “color” – it was because he saw this line not just paradoxically turning against itself but dialectically sublating itself, becoming one with its opposite in a way that moved both line and color beyond the physicality of their material substance and into that particular phenomenological condition – or mode of address – he would call first “hallucinated”, then “optical” (KRAUSS, 1999, p. 160).

A especificidade fenomenológica da opticalidade modernista talvez seja o principal aspecto a cindir a história da pintura, inviabilizando, por sua vez, a vinculação de Pollock à tradição. O comportamento dialético dos elementos pictóricos, que Krauss trata de associar à leitura de Greenberg sobre Pollock, questiona também a interpretação de Pepe Karmel, curador da retrospectiva do artista no MoMA em 1998, segundo a qual Pollock seria um *draftsman* cuja propensão deliberada e consciente ao desenho o permitiria associá-lo ao

Renascimento.⁸⁶ A interpretação de Karmel considera a construção espacial em Pollock sob a sombra renascentista, inserindo-o em uma tradição pictórica que Greenberg se esforça por ver superada ao decretar o fim da pintura de cavalete e a aproximação de sua prática àquela dos muralistas. Ao lado disso, a filiação ao formalismo de Greenberg é igualmente explícita na passagem abaixo, onde se observa claramente uma dívida da leitura de Krauss com a análise de Fried:

Not only is contour *as such* (that is, the formal means of calling forth the figure) the major visual resource of Pollock's mature art; but, more to the point, there is not one single year (with the possible exception of 1950) when he is not operating specifically with the binary opposition figure/nonfigure, which means infiltrating a nonspecific figuration into the linear matrix of even the all-over paintings. We have only to think of *Summertime* from 1948, or *Out of the Web* from 1949, or *Ocean Greyness* from 1953. Beyond in-painting of certain areas, Pollock's technical inventiveness extended to the excision of shapes from the canvas grounds as well as the exploitation of collage elements torn from abstract, linear drawings (KRAUSS, 1986, p. 239).

Ora, é Michael Fried quem propõe, conforme se constatou mais acima, uma síntese pictórica entre a opticalidade e a figuração, em especial na tela *Cut Out* (1948), onde a figura diante dos olhos se torna visível pelo recorte da tela, e não sua sobreposição. Ou ainda, em *Out of the Web* (1949), as figuras descentralizadas flutuam no campo homogêneo do *all-over* como no interior da retina, estando no limite da visibilidade. E Greenberg, em “Jackson Pollock's New Style”, texto breve publicado na *Harper Bazaar* em 1952, diagnostica um ritmo duplo na trajetória de Pollock por meio do qual o pintor alcança uma espécie de síntese estilística:

The references to the human form in Pollock's latest paintings are symptoms of a new phase but not a reversal of direction. Like some older masters of our time he develops according to a double rhythm in which each beat harks back to the one before the last. Thus anatomical motifs and compositional schemes sketched out in his first and less abstract phase are in this third one clarified and realized [...] The more explicit structure of the new work reveals much that was implicit in the preceding phase and should convince anyone that this artist is much, much more than a grandiose decorator (GREENBERG, 1995 [3], p. 106).

Sendo assim, a síntese proposta por Greenberg e, especialmente, Fried entre a opticalidade e a figuração é retomada por Krauss enquanto uma estrutura dialética fundamentada pelos princípios da linguística estrutural, que, por sua vez, também é a chave de leitura para as obras de Pollock produzidas na década de 1950. “The paintings specifically resist the either/or view whereby abstraction had to be subjectless – decoration – and a subject had to be a picture of something objective” (KRAUSS, 1986, p. 240). Com isso, não há ruptura na trajetória de Pollock, mesmo após a decisão do pintor em se afastar das *drip-paintings* em busca das “early images”.

⁸⁶ Em sua *review* publicada no *The Nation* em 1947, Greenberg afirma: “Pollock remains essentially a draftsman in black and white who as a rule rely on these colors to maintain the consistency and power of surface of his pictures” (GREENBERG, 1988 [2], p. 124).

1.2.2.1.2

“The Crisis of the Easel Painting”: de Greenberg a Krauss

Em seus dois últimos ensaios sobre a obra de Jackson Pollock, Rosalind Krauss retoma quase que inteiramente a trilha analítica pavimentada por Clement Greenberg, chegando, porém, a distintas conclusões. Um indício mais que evidente desta estratégia de recuperação é encontrado em “The Crisis of the Easel Painting”, que a ensaísta elabora por ocasião de um seminário no MoMA em 1998 (e publicado em 1999), cujo título refere-se a um ensaio homônimo de Greenberg publicado originalmente na *Partisan Review* cinquenta anos antes, integrando também *Art and Culture*. Em termos gerais, pode-se dizer que, enquanto Greenberg se esforça por valorizar o aspecto óptico (e, portanto, transcendente e sublimatório) da obra de Pollock, Krauss, ao contrário, focaliza as características literais do processo pictórico do artista, retirando daí alternativas genealógicas que a permitam estabelecer elos entre esta poética e aquelas desenvolvidas por artistas mais jovens, em especial Andy Warhol, Cy Twombly, Richard Serra e Robert Morris.

Mas antes de mergulhar nos vínculos genealógicos entre Pollock e estes artistas associados à *Pop*, ao Minimalismo e à *Process Art*, é forçoso acompanhar aqui as transformações do próprio pensamento de Greenberg a respeito do pintor, visto que é através dessa revisão que será possível observar aspectos fundamentais às considerações de Krauss, tanto em relação à horizontalidade selvagem de Pollock quanto – surpreendentemente – à questão do informe na arte. Este caminho se faz necessário também para se atestar o formalismo *greenbergiano* de Krauss mesmo quando a mesma rejeita a opinião de Greenberg, mantendo, todavia, o seu enquadramento histórico.

Greenberg acompanhou de perto a trajetória de Jackson Pollock, como comprovam, por exemplo, as suas *reviews* de grande parte das exposições individuais do pintor a partir de 1943.⁸⁷ Neste ano, o crítico publica no *The Nation* um texto sobre a primeira mostra de Pollock, ocorrida na galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim. Aqui, ele saúda as “not so abstract abstractions” (1988, p. 165) de Pollock, sendo elas carregadas de uma densidade cromática que o crítico denomina de “muddiness of color”. Tal expressão é deveras significativa, pois aponta já para um aspecto que Krauss enfatiza posteriormente na obra de Pollock: o seu *baixo materialismo*, isto é, o viés “dessublimatório” de sua poética. Greenberg, por sua vez, afirma que “the mud abounds in Pollock’s larger works”, apesar de não haver nestas obras uma completa transmutação da lama cromática (“nor the mud is quite transmuted”).⁸⁸

⁸⁷ “Pollock’s work was first seen by the New York public in 1940, in a group show of French and American paintings organized by John Graham and held at McMillan Gallery. Among the other Americans included were Willem de Kooning and Lenore (Lee) Krasner [e também Arshile Gorky], a former student of Hans Hoffmann’s. [...] He had a one-man show every year between 1943 and 1953” (GREENBERG, 1995 [4], p. 45). Cabe destacar ainda que a quarta retrospectiva de Pollock ocorreu na Bienal de São Paulo, em 1957.

⁸⁸ É digno de nota que Bataille em “The Big Toe” aborde o dedão humano como a parte mais humana do corpo humano, diferenciando-o por completo de outros hominídeos (*hominidae*). O pé humano seria a fundação firme da postura ereta humana, da árvore humana que difere dos macacos que se movem entre as árvores. “But”, reflete o autor, “whatever the role played in the erection by his foot, man, who has a light head, in other words a head raised to the heavens and

Três anos depois, ele retoma esta questão referente à transmutação da “lama” cromática de Pollock, afirmando o seguinte:

It is possible to accuse the painter Jackson Pollock, too, of *bad taste*; but it would be wrong, for what is thought to be *Pollock's bad taste is in reality simply his willingness to be ugly in terms of contemporary taste*. In the course of time this ugliness will become a new standard of beauty (GREENBERG, 1988 [2], p. 74).

Para Greenberg, a obra de Pollock, apesar de violenta e extravagante, apresenta cada vez mais um controle estilístico por meio do qual a transmutação da *muddiness of colour* e a transformação do *bad taste* em novo *standard of beauty* são possíveis. É preciso ter em mente que esta interpretação vai direto de encontro à recepção da obra de Pollock enquanto produto imediato das efusões indisciplinadas e das forças bárbaras de um artista irredutível ao decoro das convenções acadêmicas. “He was”, declara o crítico, “one of the people least likely not to know that art was impossible without the observance of norms and conventions”. Apesar de concordar com os demais críticos quanto à importância de Pollock, Greenberg se recusa terminantemente a interpretar o artista como um “cosmic primitive” e sua obra como uma “art of raw sensation”, “an affair of automatic gestures” (GREENBERG, 1995 [4], p. 108-9), mas enquanto resultado de uma racionalidade irracionalizável cuja condição de possibilidade está articulada tanto ao contexto histórico (a geração norte-americana dos anos 1940) quanto à herança pictórica das gerações anteriores (Picasso, Miró, Klee, Matisse etc.).⁸⁹ Observe-se, portanto, que a genealogia de Pollock não inclui nem os surrealistas europeus nem os muralistas mexicanos. Em 1947, a confiança do crítico na poética do artista é reafirmada, em um texto onde se encontra a seguinte passagem:

Jackson Pollock's fourth one-man show in so many years at Art of This Century is his best since his first one and signals what may be a major step in his development – which I regard as the most important so far of the younger generation of American painters. [...] As is the case with almost all post-cubist painting of any real originality, it is the tension inherent in the constructed, recreated flatness of the surface that produces the strength of his art. Pollock,

heavenly things, sees it as spit, on the pretext that he has this foot in the mud [...] The division of the universe into subterranean hell and perfectly pure heaven is and indelible conception, *mud* and darkness being the *principles* of evil as light and celestial space are the *principles* of good: with their feet in mud but their heads more or less in light, men obstinately imagine a tide that will permanently elevate them, never to return, into pure space” (BATAILLE, 1986, p. 20). Considerando esta reflexão de Bataille, pode-se dizer que a *muddiness of colour* que Greenberg observa nas telas de Pollock é deslocada pelo autor, conforme Krauss, para o espaço celestial, ao passo que a ensaísta lhe restitui o seu local de origem. Mais do que isso, observa-se a divisão do Universo nas posições antagônicas de Greenberg e Krauss.

⁸⁹ Em 1961, Greenberg publicou um texto na *New York Times Magazine* no qual é realizada uma verdadeira desmistificação do estereótipo de Pollock enquanto um gênio selvagem irredutível às convenções, concluindo do seguinte modo: “The false glamour [of Pollock's stereotypes associated with wretchedness that has little to do with art] interferes with the recognition of the great and sophisticated qualities of his art itself” (GREENBERG, 1995 [4], p. 114). Ele é bem significativo porque reforça a perspectiva de Greenberg na mesma medida em que estabelece o contraponto explícito à interpretação de Krauss, que por sua vez analisa o informe em Pollock sem promover, todavia, uma distância crítica em relação à lenda do pintor enquanto *artiste maudit* a qual Greenberg se opõe.

again like Dubuffet [um dos expoentes da *Art Informel*, a ser comentada em seguida], tends to handle his canvas with an over-all evenness; but at this moment he seems capable of more variety than the French artist, and able to work with riskier elements – silhouettes and invented ornamental motifs – which he integrates in the plane surface with astounding force (GREENBERG, 1988 [2], p. 124-5).

Note-se neste trecho que Greenberg ressalta a recriação de uma planaridade pictórica homogênea que apresenta, todavia, aspectos ainda figurativos incorporados na tela, ou seja, uma “not so abstract abstraction”. Esta é uma das fontes da força estilística de Pollock, ainda marcada por uma ausência de charme (“he lacks equal charm”, diria o crítico) associada, por sua vez, a uma espécie de brutalidade norte-americana que tende a ultrapassar os limites da pintura de cavalete. Esta superação não deve ser, todavia, selvagem, mas racional: Greenberg explica este processo de transcendência da brutalidade pictórica de Pollock em “The Present Prospects of American Painting and Sculpture”, ensaio de 1947 onde se encontra o seguinte comentário: “Pollock’s strength lies in the emphatic surfaces of his pictures, which it is his concern to maintain and intensify all that thick, fuliginous flatness which began – but only began – to be strong point of late cubism” (GREENBERG, 1988 [2], p. 166). A planaridade obscura, densa, brutal e que flerta com o *bad taste* está, de modo surpreendente, apoiada em uma racionalidade pictórica que se furta, todavia, a ser racionalizada. O crítico quer dizer com isso que é preciso uma “infusion of consciousness” no “wild artist”, de modo que a produção artística consiga resistir à vulgarização cultural resultante da industrialização. Não à toa, ele afirma que “Pollock learned to control flung and dribbled paint almost as well as he could a brush; if accidents played any part, they were happy accidents, selected accidents” (GREENBERG, 1995 [4], p. 111).

Se até 1947 Greenberg expressa ainda algumas dúvidas quanto aos problemas impostos à pintura de cavalete pela obra de Pollock, a partir de então ele se mostra plenamente confiante quanto a isso, como indica uma de suas *reviews* elaboradas no período. Nela, o crítico reflete precisamente a respeito do *all-over* de Pollock:

Jackson Pollock’s most recent show, at Betty Parsons’, signals another step forward on his part. [...] I already hear: “wallpaper patterns”, “the picture does not finish inside the canvas”, “raw, uncultivated emotion”, and so on, and so on. Since Mondrian no one has driven the easel picture quite so far away from itself. [...] In this day and age the art of painting increasingly rejects the easel and yearns for the wall. [...] in his case, a greater concentration on surface texture and tactile qualities, to balance the danger of monotony that arises from the even, all-over design has become Pollock’s consistent practice (GREENBERG, 1988 [2], p. 202).

A fim de se desviar da monotonia pressuposta na pintura *all-over*, Pollock investe então na espessura pictórica de suas telas, espessura essa fundada em uma oscilação entre planos (literal e representado) que criam uma *shallow depth* – uma *minimal illusion of depth* – que, por sua vez, distingue as telas da regularidade dos papéis de parede, visto que “an ‘all-over’ Pollock makes the impression of being chaotic because it promises the order of mechanical repetition only to betray it” (GREENBERG, 1995 [4], p. 246). Aliado a isso, a

própria estrutura da pintura *all-over* tende a desrespeitar os enquadramentos impostos pelo cavalete, expandindo-se para além de seus limites. **É válido notar aqui que as considerações de Greenberg sobre Pollock estão sempre baseadas em uma espécie de superação dialética das dicotomias, visto que a consistência estilística de Pollock está fundada em uma tensão entre a textura suja do quadro e a monotonia do *all-over*.** A propósito da exposição de Pollock realizada na Betty Parsons em 1949 – ocasião em que Greenberg se depara pela primeira vez com a obra *Number One* – o crítico reflete: “Beneath the apparent monotony of its surface composition it reveals a sumptuous variety of design and incident, and as a whole it is as well contained in its canvas as anything by a Quattrocento master” (GREENBERG, 1988 [2], p. 285-6).

É também esta tensão que o permite incluir o pintor em uma genealogia pictórica que compromete a pintura de cavalete. Em “The Crisis of the Easel Painting”, Greenberg elabora um relato histórico da pintura abstrata não mais circunscrita às prerrogativas dramáticas da pintura de cavalete, fundada no isolamento da realidade representada (e também das formas) em relação ao entorno arquitetônico (e o fundo).⁹⁰ Em vez disso, as pinturas criadas a partir do Impressionismo tendem cada vez mais à descentralização e à polifonia, devendo estes atributos ser compreendidos como um modo pictórico que articula uma multiplicidade de elementos idênticos e/ou similares, que se repetem ao longo da superfície pictórica sem apresentar nenhum traço narrativo.

Quanto a isso, é bem significativo que Greenberg descreva as pinturas de Mondrian, apesar de problemáticas para a tradição da pintura de cavalete, enquanto uma “scene of forms rather than as one single, indivisible piece of texture” (GREENBERG, 1988 [2], p. 223). **Vislumbra-se neste juízo algo bastante interessante, uma vez que Greenberg trata de estabelecer uma espécie de dicotomia entre a pintura *all-over*, na qual as partes são equivalentes umas às outras, e uma prática pictórica que, apesar de abstrata, ainda se revela enquanto uma cena de formas. Esta passagem é conveniente justamente por explicitar a complexidade do formalismo de Greenberg, não estando este pautado simplesmente em uma valorização de formas discretas sobre a tela, mas, ao contrário disso, em uma continuidade pictórica resultante da implosão de hierarquias que o mesmo denomina de “hallucinated uniformity”.** Baseada em uma “dissolution of the picture into sheer texture, sheer sensation, into the accumulation of similar units of

⁹⁰ Interessante observar que Mário Pedrosa, em “Da abstração à autoexpressão” – ensaio onde o crítico brasileiro focaliza a questão tachista e informal –, vê em Pollock, Wols e Hartung uma redescoberta da tela, “não mais como armação para suas criações; antes como depósito de suas ânsias expressivas, de suas ejaculações projetivas” (PEDROSA, 2015, p. 341). Assim, diante do risco de desaparecimento da tela resultante das iniciativas do neoplasticismo e do suprematismo, há o seu ressurgimento através de um tipo de abstração pautado pela autoexpressão. Sobre Pollock, ele afirma: “Pollock, desrespeitando-a em sua função tradicional, passou a usá-la estendida no chão, para que, em postura de calígrafo oriental, pudesse escapar aos limites emoldurados da tela, de seu alto e de seu baixo, a sair ou entrar nela pelos quatro cantos. Debruçado, dançando sobre ela como um James Dean sobre os brotos do feijão que plantou, aguardava o arabesco de tinta caído do alto ao acaso, sobre a tela, a primeira direção a seguir, até que um antiacaso, luminoso e inevitável, intervisse e lhe marcasse a cadência vital que procurava [...] Pollock emaranha-se sem saída no próprio gesto, como um soldado da guerra nos arames farpados das trincheiras [...] O artista americano, sem perspectiva, não consegue fazer distância entre o seu ego e a realidade, entre o mundo e sua visão estática e sua obra: daí emaranhar-se nela, *transformando-se sem o querer em ator*. (Eis aí a beleza da *action painting*)” (PEDROSA, 2015, p. 314-43).

sensation” (GREENBERG, 1988 [2], p. 224), essa uniformidade pictórica que Greenberg se esforça por teorizar acaba tangenciando, de modo impremeditado, o informe de Rosalind Krauss, fundado na proposta des-classificatória *batailliana*. Porque Greenberg define a uniformidade alucinada da pintura em diálogo com a tentativa de Daniel-Henry Kahnweiler de aproximar estruturalmente o cubismo à música dodecafônica de Schönberg, naquilo que ambos possuiriam um princípio ordenador subjacente à aparência caótica.

Nota-se aí, portanto, que Greenberg, por um lado, diagnostica na história da pintura abstrata euroamericana uma tendência à dissolução das distinções – fora e dentro, figura e fundo, luz e sombra – que o mesmo não interpreta enquanto fruto de um processo irracional e selvagem, mas, de modo inverso, de um princípio de racionalização e ordenação, que não descarta todavia um componente alucinatório. **Krauss, por sua vez, ao reescrever “The Crisis of the Easel Painting” retoma o diagnóstico de Greenberg, descartando contudo as suas conclusões**, pois ela substitui o salto apolíneo e transcendente que Greenberg observa na pintura de Pollock – a missão sublimatória de Clem⁹¹ – pela ênfase na horizontalidade rasteira que caracteriza o processo do artista. **Este dissenso entre Krauss e Greenberg revela uma permanência concomitante a um questionamento do enquadramento *greenbergiano*, preservando-se aí sua apologia histórica da arte abstrata na mesma medida em que se descarta seu aspecto sublimatório de modo a se prosseguir em um encadeamento histórico cujos herdeiros de Pollock seriam não a segunda geração do Expressionismo Abstrato, mas aqueles artistas sumariamente excluídos do relato de Greenberg, em especial Andy Warhol, Eva Hesse, Richard Serra, Robert Morris e Cy Twombly.**

1.2.2.1.3

O *medium* fenomenológico: *opticality versus horizontality*

Em “The Crisis of the Easel Painting”, Rosalind Krauss elege como alvo de ataque não o enquadramento *greenbergiano* em relação a Pollock, mas aquele oferecido pelo historiador da arte da New York University Pepe Karmel, por ocasião da exposição sobre o pintor com sua curadoria no Museum of Modern Art em 1998. Nesta exposição e também no simpósio Recovering Pollock: Method, Meaning and Impact, ocorrido na instituição em janeiro de 1999, Karmel propõe uma reabilitação de Pollock na tradição renascentista por meio do elemento linear e do desenho.

Utilizando processamentos computadorizados, o curador reconstitui o método compositivo e o processo pictórico de Pollock a partir das imagens (fotográficas e em vídeo) de Hans Namuth, retirando daí indícios de que as *drip paintings* teriam como ponto de partida desenhos e protótipos figurais. Outra conclusão de Karmel refere-se ao espaço pictórico: fazendo eco a William Rubin,

⁹¹ Em um ensaio publicado em 1961 na *New York Times Magazine*, Greenberg resume do seguinte modo as suas leituras da obra de Pollock, sendo possível observar nela a passagem “sublimatória” da força ao esplendor que Krauss denomina: “When I first began to admire Pollock’s painting it was for its intensity and force; later on, it was for its clarified splendor and eloquence; right now I would praise it most for its range of mood” (GREENBERG, 1995 [4], p. 111).

o curador insere Pollock em uma tradição renascentista, na qual o espaço não é concebido como um vácuo autônomo, mas a partir das relações recíprocas entre sólidos. O espaço de Pollock é, portanto, uma versão do ilusionismo renascentista, o que “would certainly play havoc with the idea of his work as revolutionary, or as having broken through to some new level of cultural experience” (KRAUSS, 1999, p. 156). Esta componente relacional é fundamental à linha nos quadros de Pollock, uma vez que ela cria uma dinâmica instável de contornos: na medida em que o olho se desloca sobre as telas de Pollock, as linhas assumem uma função potencial de contorno, mergulhando em seguida na rede *all-over* conforme deixam de ser fitadas. Sendo assim, o projeto curatorial liderado por Karmel tem como principal objetivo apresentar “Pollock as a draftsman, beginning – as one could claim is true for the whole tradition of Western art – with line as the foundation of expression and representation, indeed, of art’s very claim to seriousness” (KRAUSS, 1999, p.160).

Diante deste projeto de reabilitação de Pollock na tradição renascentista por meio do elemento linear, Krauss recupera as conclusões de Greenberg sobre as obras do pintor: a crise que seu processo impôs à pintura de cavalete associada a um tratamento do elemento linear desvinculado de seu uso convencional. Isto é, a linha em Pollock, ao se desvincular de sua função tradicional (criar o contorno de modo a encerrar a forma, permitindo a distinção entre figura e fundo) implode a possibilidade não apenas do desenho de um objeto (sua forma), mas também do contraste de valor, uma vez que a linha não é mais a fronteira entre luz e sombra, inaugurando, portanto, um ilusionismo puramente óptico fundado dialeticamente na valorização literal da planaridade pictórica.

Krauss não endossa inteiramente a perspectiva de Greenberg. Na realidade, um dos aspectos a serem considerados ultrajantes pela ensaísta associa-se à interpretação de Pollock como um artista cuja prática seria baseada em extremos controle e deliberação, fazendo dele um “intentional being” (KRAUSS, 1999, p. 158) e a linha e o desenho enquanto “vehicle of intentionality”. Viu-se mais acima que esta preocupação integrava também o projeto sublimatório de Clem em reação à qualificação, realizada por outros críticos, de Pollock como um primitivo moderno. Krauss, ao contrário disso, retoma a hipótese de um desvio promovido pela obra de Pollock, que, por sua vez, não dá início a uma nova fase no trem da história da arte, mas sua completa reversão. Aqui, o desvio de Krauss em relação a Greenberg se dá também pela linha. Ao descartar as convenções de uso do elemento linear, Pollock rejeita também as condições tradicionais de visibilidade associadas à verticalidade. A importância de Pollock está associada, com isso, a uma rotação axial da pintura, do domínio vertical do campo visual ao vetor horizontal que Krauss denomina de informe.⁹² Desse modo, o idioma e o *medium* das *drip paintings* de Pollock não é a *opticality*, mas a *horizontality*.

⁹² No verbete “Horizontalty” de *Formless*, Krauss reconhece a influência do muralista mexicano comunista David Siqueiros para o desposamento da horizontalidade por Pollock, dada a desconfiança do primeiro em relação à pintura de cavalete: “Canvas and oils are the outworn conventions of a dying bourgeois culture, he exults” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 93). Um pouco mais adiante, Krauss narra uma vez mais a trajetória de Pollock rumo à horizontalidade enquanto modo de ataque à forma e seus pressupostos verticalizantes. O marco deste processo poderia ser encontrado na dupla insatisfação do artista resultante de sua experiência no início dos anos 1940 – em companhia de Motherwell, Baziotos e Matta – com o método surrealista do *automatic writing* encontrado na tela *Stenographic Figure* (1942): “If the unconscious was a force at war with ‘culture’ (seen as a form of libidinal energy that could only produce a civilization shackled –

Enquanto *medium*, a *horizontality* é codificada em Pollock por meio de algumas estratégias: em primeiro lugar, o modo como a própria tinta é disposta na tela. Ao contrário do que ocorre nas pinturas de Helen Frankenthaler e Morris Louis, a tinta em Pollock não escorre, permanecendo em seu lugar de queda, seja como poças ou crostas cromáticas:

What would never occur in a Pollock made between 1947 and 1950 would be the kind of “runoff” so characteristic of the other abstract expressionist painters [...] the vertical spills and drips that declared the original site of the painting to have been the upright of easel or wall (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 97).

Além disso, a decisão do pintor em jogar sobre a tela objetos descartados (*trash*,⁹³ diria Krauss), procedimentos *kitsch*, bem como a presença de impressões das mãos, são também declarações da horizontalidade em Pollock. As marcas de Pollock são, portanto, o índice indelével de sua horizontalidade:

The power of Pollock’s mark as index meant that it continued to bear witness to the horizontal’s resistance to the vertical and that it was the *material* condition of this testimony – the oily, scabby, shiny, ropey qualities of the self-evidently horizontal mark – that would pit itself against the visual formation of the Gestalt, thus securing the condition of the work as *formless* (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 97).

Contudo, por mais que haja tais indícios da horizontalidade, de que maneira é possível considerá-la enquanto *medium*? Para responder a esta pergunta, Krauss se volta, uma vez mais, para a opticalidade de Greenberg. **De fato, opticalidade e horizontalidade são dois polos antitéticos que constituem os dois modelos interpretativos da obra de Pollock.** De um lado, a

in Freud’s terms – by its own ‘discontents’), then the field of writing itself fully programmed as cultural, cannot track this force. Second, the painting made clear, written signs set within a pictorial field cannot not hold out against the fronto-parallel organization of the Gestalt, with its drive to verticalize everything as image, to align everything in accordance with the viewer’s upright body. Not only were the stenographic doodles in Pollock’s picture made in the image of culture rather than that of the unconscious, but – rising into the field of the vertical – they were also recast in the image of *form*” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 94). Krauss vê uma forte correlação entre forma, verticalidade e cultura, portanto.

⁹³ Um exemplo disso é encontrado na tela *Full Fathom Five* – pintada em 1947, ano que marca a virada axial de Pollock –, “the dripped and encrusted surface of which bears nails, buttons, keys, tacks, coins, matches, and cigarette butts”. Este lixo depositado sobre a tela seria a comprovação da circunstância horizontal de produção da pintura e, mais significativamente, o seu atributo *baixo*, “the ‘bassesse’ of this condition” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 95). O título da obra seria, todavia, um índice sublimatório, visto que ele seria retirado do canto de Ariel, de *A tempestade*, de Shakespeare: “It is the extraordinary literariness of most of the titles in this first group of 1947 drip pictures – titles such as *Sea Change*, *Reflections of the Big Dipper*, *Galaxy*, *Watery Paths* and *Vortex* – that collectively tend to mask the import of lowness encoded onto Pollock’s assumption of the horizontal” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 95). Os títulos literários da produção de 1947 seriam fruto do batismo não de Pollock, mas de Ralph Manheim – vizinho do pintor em Long Island e tradutor de Thomas Mann – devendo esta pretensão sublimatória ser atribuída mais ao segundo do que ao primeiro. Em relação às telas que Pollock produzira no final de sua vida – notadamente *Blue Poles* e *Convergence* –, Bois trata de observar nelas alguns procedimentos *kitsch* que o permitem afirmar que: “kitsch turns against modernism and shows that, from the start, it was never truly a stranger. [...] Suddenly the so-called failures by Pollock [...] recover their aggressive bite as deliberately vulgar refutations of Greenberg’s interpretation of Pollock’s earlier works as ‘purely optical’” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 123).

opticalidade, ao se basear em campos cromáticos que oferecem ao espectador uma ilusão puramente visual que deve ser percorrida apenas com os olhos, é um *medium* cuja viabilidade está estreitamente associada à verticalidade da boa forma da *Gestalt*. Assim, a postura ereta do homem que olha a distância funciona como uma condição de possibilidade à opticalidade. Mas não apenas isso: enquanto *medium*, a opticalidade não está baseada em características materiais e literais do objeto de arte, mas no sujeito que apreende a obra, sendo atada, pois, a uma condição fenomenológica. Isto é, o suporte deste *medium* é um modo de endereçamento fenomenológico e não elementos e condições físicas irredutíveis da prática, conforme Krauss elucida em *A Voyage on the North Sea*:

No sooner had Greenberg seemed to isolate the essence of painting in flatness than he swung the axis of the field ninety degrees to the actual picture surface to place all the import of painting on the vector that connects viewer and object. In this he seemed to shift from the first norm – flatness – to the second – the delimitation of flatness – and to give this latter a reading that was not that of the bounding edge of the physical object but rather the projective resonance of the optical field itself [...] “Opticality” was thus an entirely abstract, schematized version of the link that traditional perspective had formerly established between viewer and object, but one that now transcends the real parameters of measurable, physical space to express the purely projective powers of a preobjective level of sight: “vision itself.” The most serious issue for painting now was to understand not its objective features, such as the flatness of the material surface, but its specific mode of address, and to make this the source of a set of new conventions [...] Thus it could be argued that in the '60s, “opticality” was also serving as more than just a feature of art; it had become a medium of art (KRAUSS, 1999, p. 29-30).

Enquanto *medium*, a *opticality*, apesar de não ter sido teorizada nem por Greenberg nem por Fried, representa um desvio em relação à lógica redutiva do Modernismo. Há aqui um deslocamento de ênfase das qualidades físicas do suporte para um modo fenomenológico de apreensão, a partir do qual são estabelecidas algumas convenções capazes de circunscrever a prática pictórica (a obliquidade das telas investigada por Krauss em “On Frontality” é um exemplo desta nova convenção; outra é a serialização, também tematizada pela ensaísta em seus textos inaugurais). De modo análogo, a horizontalidade enquanto *medium* também é um modo de endereçamento fenomenológico. Tenha-se em mente aqui o texto de Robert Morris, “Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated”, no qual o artista define uma fenomenologia do fazer – associado a um engajamento corporal específico:

The point of thinking about the two interpretative models of Pollock’s art in tandem – that of color field or opticality and that of formlessness or horizontal – [is that] just as opticality dislodges the idea of the medium from a set of physical conditions and relocates it within a phenomenological mode of address that can itself function as the support for the medium, horizontality becomes such a phenomenological vector once it articulates itself as a condition of the gravitational field, which is to say, once its address can be felt to engage a distinct dimension of bodily experience and thus a specific form of intentionality (KRAUSS, 1999, p. 168-9).

O esforço de Krauss em definir fenomenologicamente a horizontalidade (e a opticalidade) como um *medium* deve ser compreendido em decorrência de sua tentativa de diferenciar as práticas artísticas que ela analisa das demais. Ou seja, outras estratégias de horizontalização, como a *Flatbed* de Rauschenberg ou mesmo os desenhos de areia indianos, apesar de partilharem a direção de inscrição, ainda estão associadas a uma tradição figurativa que o *medium* fenomenológico oblitera. Além disso, o cunho fenomenológico também estabelece uma distinção de obras que investigam a horizontalidade literal do espaço, a exemplo das instalações tão detestadas por Krauss. Devido a isto, este *medium* deve ser compreendido, em um contexto mais recente da *post-medium condition*,

not in some kind of reductive sense in which medium and physical support are collapsed into one another such that the medium of painting is read baldly as flatness, or horizontality-as-a-medium is understood simply as the real space of the floor. Rather, if a medium is taken as meaning a support for practice, then it is a sustaining matrix generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly “specific” to it, thus producing an experience of their own necessity [...] The medium within which artists understand themselves to be working becomes a phenomenological dimension, an axis onto a field, rather than the physical limits of the field itself (KRAUSS, 1999, p. 171-5).

1.2.2.1.4

Greenberg e o informe

Como se viu mais acima, a leitura de Greenberg para o Expressionismo Abstrato prevê a dissolução de distinções e hierarquias pictóricas. Mas tal consideração pode ser lida como a afirmação do informe? Para se responder a esta pergunta é preciso considerar, em primeiro lugar, o uso do termo informe, menos como ele fora conceituado por Georges Bataille na sétima edição da *DOCUMENTS*, em 1929, e mais como esta noção está associada a um contexto histórico mais próximo do Expressionismo Abstrato norte-americano e, portanto, ao contexto discursivo de Greenberg. Trata-se da produção abstrata europeia desenvolvida no pós-guerra que, entre outros nomes de batismo, recebeu em 1952 do crítico de arte francês Michel Tapié,⁹⁴ em seu

⁹⁴ Tapié, ao lado de Jean Paulhan, André Breton, J. Dubuffet, Charles Ratton e Henry-Pierre Roché, funda em 1948, em Paris, a *Compagnie de l'Art Brut*, com o intuito de descobrir “obras artísticas tais como pinturas, desenhos, estátuas e estatuetas, toda sorte de objetos que nada devam (ou devam o menos possível) à imitação das obras de arte que se encontram nos museus, salões e galerias; mas que, ao contrário, façam apelo ao fundo humano original e à invenção mais espontânea e pessoal” (PEDROSA, 2015, p. 149). Cabe destacar ainda que, surpreendentemente, aqueles pintores considerados arautos do Informal, em especial Dubuffet, Fautrier e Wols, nutriam uma absoluta antipatia pelas considerações teóricas em torno deste termo, conforme se nota nesta frase de Dubuffet a Tapié por ocasião do lançamento de seu livro: “I refuse as strongly as possible to join forces with all that. I subscribe to nothing this book supports” (BOIS-KRAUSS, 1999, p. 139-40). Considerando esta querela entre pintores e críticos, Bois lança a hipótese dos três artistas serem informais, podendo-se constatar em produções pontuais certas operações associadas ao informe *batailliano*. As *Materiologies* e as *Messages* de Dubuffet são exemplos mencionados por Bois, onde se constata a ausência de associações figurativas (primeiro caso), bem como de redenções da matéria baixa (segundo caso). A estratégia informe de Fautrier

livro *Un Art autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel*, o epíteto de *Art Informel*, descrito por Yve-Alain Bois como “the very drugstorelike book/manifesto that launched *informel* as a movement” (BOIS-KRAUSS, 1999, p. 140).

Dentre todas as expressões surgidas nos anos 1940 e 1950 (*tachism*, *matter painting*, *lyrical abstraction*) a *Art Informel* se destaca por estabelecer de modo mais explícito uma descontinuidade na história da pintura abstrata, na medida em que reconhece uma outra vertente da abstração. Ou seja, enquanto as tendências construtivas da primeira metade do século XX – em especial, De Stijl, Suprematismo, *Cercle et Carré*, Bauhaus e também a arte concreta latino-americana – estavam implicadas “nas malhas da ideologia do desenvolvimento tecnológico, na crença de uma progressiva racionalização das relações sociais” (BRITO, 2007, p. 15), aquelas abstratas da segunda metade deixavam de lado a crença em uma integração entre arte e vida análoga à coesão entre o indivíduo e o seu ambiente social para, em meio aos desastres resultantes das duas guerras, afirmar certo individualismo. Assim, a carga utópica das primeiras tendências abstratas se dissolve naquelas surgidas no pós-guerra, havendo nesse contexto histórico uma valorização do indivíduo que se traduz nas telas e nos textos por intermédio de métodos de construção menos racionais e mais improvisados, bem como de técnicas mais gestuais e cursivas. A utopia cede passagem, com isso, à expressão do artista, ou, nas palavras de Mário Pedrosa, desloca-se a ênfase da abstração para o elementarismo imediato da autoexpressão.

Considerando estes dois lados da pintura abstrata, compreende-se as condições de possibilidade que permitiram o surgimento e a valorização do mito – personificado por Jackson Pollock e David Smith e execrado por Clement Greenberg – do expressionista abstrato enquanto um artista selvagem e insubmisso às convenções. Mas o que interessa neste momento é menos o mito do artista do que o debate em torno da noção do informe. Em *Un Art Autre*, Tapié questiona, por exemplo, a prevalência dos princípios artísticos tradicionais, tais como os conceitos de beleza, de espaço, de estética, de ordem, de composição, de ritmo, de equilíbrio e, principalmente, o de forma. Para o crítico, a produção *informe* opera fora das fronteiras delineadas por estas noções, tendo como marco inicial o Dadá:

Until Dada (and with the exception of the great German Expressionist movement, whose capital importance is only just being recognized) all the various ‘isms’ were only outwardly revolutionary, in a sort of Romanticism according to which adventure involved devaluing accepted laws in some spectacular act of sacrilegious negation. But there was no real difference of approach, no recognition that these worn-out laws were a matter of total indifference, offering no real possibilities for the future (TAPIÉ, 1999, p. 619).

é associada a sua utilização de determinados procedimentos associados ao *kitsch*, sem que, por isso, o artista reforce o *kitsch* acadêmico ou sua antítese modernista. “Jean Fautrier, as well, made good use of one of the cardinal aspects of kitsch, namely its ‘fakeness’ (all kitsch is phoney)” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 121), alega Bois, referindo-se à separação entre textura e cor em suas telas – “the first is excremental, the second tarty” – e também ao questionamento do gesto autográfico em seu oxímoro “Multiple Originals” – “Whether that touch is imitated (‘Multiple Originals’) or brandished as the sign of originality (‘unique work’), it is henceforth false, given over to spectacle” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 122). Fautrier, Dubuffet, Fontana, Rouan e Pollock se apropriaram portanto do *kitsch*, não através de uma mediação dialética do ponto de vista da estética modernista, mas de modo mais imediato, de maneira a questionar a suposta homogeneidade do discurso estético.

Ao lado da erosão das noções convencionais da prática artística, Tapié também desconfia da possibilidade mesma de constituição de um novo *ismo*. Mas aquilo que realmente tira o crítico francês do sério é precisamente o conceito de *forma*, sobre o qual ele comenta:

There is also a certain prudishness amongst artists in the handling of form, this stupid form whose name justifies so many pursuits to the detriment of intoxication with life and the development of mystery. [...] Form has for too long lost all hope of becoming an incarnation of the god of formalism. Life has become totally estranged from form; expressiveness is no longer compatible with it (TAPIÉ, 1999, p. 619-20).

Ao contrário de Tapié, Clement Greenberg não dirige suas desconfianças à noção de forma, apesar de reconhecer, como se viu mais acima, a dissolução das distinções. Sendo assim, enquanto meio de discriminação, a forma deve ser compreendida enquanto uma categoria menos literal e mais lógica, tal como sugere Krauss em seu ensaio sobre Louise Bourgeois ao afirmar que

“form” does not just mean physical shape. Rather it refers to the imposition of distinctions on the indistinctness of chaos – distinctions like inside/outside, figure/ground, male/female, living/dead. It is the transgression of these distinctions, the dangerous imagination of their collapse, that produces the *informe* (KRAUSS, 2000, p. 73).

Este tipo de transgressão formal atravessa, por exemplo, tanto *Suspended Ball*, de Giacometti, quanto *Trani Episode*, de Bourgeois. **Contudo, para Greenberg, a obliteração das distinções não é sinônima do informe.** Em um texto publicado em 1964 com o título “The ‘Crisis’ of Abstract Art”, o crítico afirma a presença da forma nas telas abstratas, a despeito mesmo da dissolução das diferenças. Seu ponto de partida é a enquete proposta pelo número 156 da revista francesa *Preuves* a doze críticos de arte⁹⁵ sobre a situação da arte informal. Greenberg discorda do argumento subjacente ao periódico, lançando a hipótese de a crise não ser tanto da arte quanto da crítica de arte e também de um estilo abstrato específico que, a partir de Wölfflin, ele denomina de *Painterly Abstraction*.

Do ponto de vista da crítica, a crise se manifesta em uma certa miopia dos críticos que defendem cega e tolamente a não arte na mesma medida em que fracassam em identificar novas manifestações artísticas. A crise da crítica à qual Greenberg se refere é, de modo bastante revelador, outro ponto de contato entre o autor e o informe de Krauss-Bois. À miopia diagnosticada pelo primeiro tem-se uma absoluta desconfiança dos segundos quanto à teoria da Art Informel, conforme comprova o verbete “Not to... the Informel” encontrado em *Formless: a user’s guide*:

The critical literature contemporary with what is called *art informel* is generally deplorable, full of packaged generalities and metaphysical goo, sticky with adjectival and metaphorical superfluity, puffed up with rhetorical noise and

⁹⁵ Além de Greenberg, responderam Jacques Audiberti, Yves Bonnefoy, Roger Caillois, Jean Cassou, Robert Klein, Robert Lebel, Stéphane Lupasco, André Masson, Herbert Read, Pierre Restany e Harold Rosenberg. A revista fora publicada de fevereiro a maio de 1964.

wind, and, above all, lacking even the slightest attempt at historical analysis (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 138).

O exemplo mencionado pelos autores desta crítica pegajosa – olhada também com desconfiança por Mário Pedrosa, referindo-se aos seus autores como pseudoteóricos do gênero Tapié (2015, p. 334) –, fundada em uma aliança questionável entre arte e sacralidade, é o mesmo de Greenberg: a enquete publicada em 1964 pela revista *Preuves*. A descrença compartilhada por Greenberg, Krauss, Bois e Pedrosa em relação à teoria informalista parece se dirigir contra uma direção antiestética fundada, sobretudo, não na objetividade da arte, mas na subjetividade imediata e idiossincrática do artista. Em 1959 (e, portanto, antes mesmo de Greenberg) Pedrosa descreve tal fenômeno do seguinte modo:

Estamos assistindo agora à dominante de uma qualidade pictórica extremamente direta, e, como tal, no menor grau possível de distância psíquica. É o plano da chamada expressão direta. Nele o pintor mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele. É por isso que a obra de arte daí saída tem em grau bem menor as qualidades intrínsecas de toda obra de arte autônoma, para extravasar, como documento humano, toda uma gama de puras manifestações psíquicas do autor. Ainda por isso mesmo é carregada de expressividade em primeiro grau. A obra reduz-se a uma projeção quase nua, lançada numa superfície retangular (PEDROSA, 2015, p. 336).

É bastante significativo que Pedrosa, no calor dos acontecimentos, identifique na pintura informalista a prevalência da projeção afetiva, sem haver aí uma segunda fase do processo criativo pautada pelo que o autor, apropriando-se da teoria de Leepa, chama de etapa de simplificação ou cristalização da expressão. Bois-Krauss, por sua vez, também consideram a arte informal enquanto uma arte da projeção, compreendida em sua natureza antientrópica, hermenêutica e figurativa, ou seja, enquanto um exercício de determinação de distinções.

Em “Not to... the Informel”, Bois esclarece, todavia, que a tendência informalista da arte abstrata não está fundada em uma desconsideração formal. Recorrendo aos escritos de Jean Paulhan e Robert Lapoujade, o autor formula uma oposição entre o informe e o informal, sendo este último um rótulo que, por antítese, evoca a presença de formas misteriosas e estranhas. Sendo assim, o informal, ao contrário do informe *batailliano*, se baseia no processo de in-formar, isto é, de dar forma. Devido a isto, Bois afirma que “the word *informel* is self-evidently badly chosen, and its greatest wrong is to look so much like the word *informe*, even though the latter’s field of reference is diametrically opposed to the former’s” (BOIS-KRAUSS, 1999, p. 140). Dentre os pintores associados à arte informal, Dubuffet – cuja obra, como se viu mais acima, Greenberg comparou com a de Pollock – é aquele cuja obra mais explicitamente ilustra esta oposição, visto que há em suas telas ainda uma insistência na emergência de figuras humanas, e, portanto, pautadas não no informe, mas na in-formação.⁹⁶

⁹⁶ Há que se mencionar aqui que, para Bois, uma justificativa filosófica da arte informal deve ser encontrada no Existencialismo de Sartre, especificamente no último capítulo de *O imaginário*, onde a pintura, antes de ser considerada em seus elementos materiais e perceptivos, é como uma espécie de porto para a consciência imaginária. A discordância de Bois em relação à Sartre não se

O próprio Greenberg é, para os autores, uma exceção a esta tendência, visto que ele “having wandered into this business, directly transposed onto the Parisian scene the critique of the academicization of abstract expressionism which he had for several years been expatiating on in New York” (BOIS-KRAUSS, 1999, p. 274). Assim, do ponto de vista da *Painterly Abstraction*, a crise está associada à exaustão maneirista deste estilo onde a aparência do improvisado e do acidental se tornam estereótipos e fórmulas. Tal exaustão não está associada à prevalência do informe, mas à repetição convencional das conquistas estilísticas precedentes, uma vez que, mesmo com a dissolução das distinções, as telas abstratas apresentam ainda uma *forma*, conforme sugere Greenberg:

What the French call Informel, and we Abstract Expressionist or “Action” painting, continues the centuries-old tradition of painterly – *malerisch* – “loosely” executed, “brushy” painting. I myself prefer to call both Informel and Abstract Expressionist painting “painterly abstraction,” which I consider to be more accurate as well as more inclusive than either of the other terms. Connotations of the spontaneous and even the accidental cling to all painterly act – Boldini’s as well as that of the Chinese. *This is why the painterly used to be so often identified with the unfinished. And this is part of the reason why, when the painterly stopped serving representation, as it did in postwar abstract art, it became widely identified with the formless, which is, notionally, the unfinished par excellence.* To see Painterly Abstraction as formless seems to me to be just as self-evidently absurd as it was to see Corot as unfinished or Impressionism as lacking in “structure” (GREENBERG, 1995 [4], p. 178-9).

Note-se, pelo trecho acima, que o informe é lido por Greenberg como uma categoria associada à ausência de finalização, ou seja, ao caráter aberto, processual e incompleto de uma dada obra de arte. Tendo como principal exemplo as pinturas de Pollock, o autor rejeita ver nelas algum traço de incompletude (e, com isso, da presença do informe), justificando seu argumento do seguinte modo:

For me, Pollock’s slapdashness is self-evidently just as much organized by its abstract functions as Tintoretto’s or Constable’s slapdashness is by its illustrative ones. And the success of a Pollock, like that of Tintoretto, Constable, Magnasco or Soutine, depends on the extent to which the look of haphazard is made to belie itself in the interests of communication and expression. And just as a successful Pollock succeeds in terms of form and art, so when a Pollock fails it fails in terms of form and art. There is nothing more to it than that (GREENBERG, 1995-4, p. 179).

limita ao verbete “Not to... the Informel”, mas sobretudo ao ensaio “Painting as Model” (1986), onde o autor comenta o livro *Fenêtre jaune cadmium*, de Hubert Damisch. Nele, Bois descreve o modelo perceptivo de Damisch do seguinte modo: “Damisch’s thesis is rigorously anti-Sartrean: in opposition to the ‘imaging consciousness,’ which necessarily has as its purpose the constitution of an image, he sees in Mondrian’s canvases, in Pollock’s, in Picasso’s *Portrait of Vollard*, each with its own modality, ‘an ever-reversed kaleidoscope that offers to *aesthetic perception* a task both novel and without assignable end... the ‘meaning’ of the work consisting precisely in this swarming and ambiguous appeal” (p. 78). Or again: ‘If the painter has chosen to prohibit the imaging consciousness from giving itself free rein... it is for the purpose of awakening in the spectator the uneasiness with which the perception of a painting should be accompanied’ (p. 71)” (BOIS, 1986, p. 248). Para Bois, a proposta de Sartre pode, por fim, ser lida em termos *bataillianos* como um jogo das transposições.

Desse modo, mesmo que nas obras mais abstratas de Pollock não haja formas reconhecíveis, tal fato não desautoriza Greenberg a observar ali formas autoevidentes associadas aos recursos abstratos utilizados pelo pintor. **Ressalte-se uma vez mais que a noção greenbergiana da forma, se é pautada por uma dissolução de distinções, não descarta a ideia totalizadora de uma obra acabada vinculada a uma efetividade pictórica:** “Pollock wrests aesthetic order from the look of accident – but only from the look of it” (GREENBERG, 1995 [4], p. 246). Ao que parece, é esta ótica que nos permite compreender os comentários do crítico acima mencionados, esforçando-se ele por distinguir o declínio da primeira geração do Expressionismo Abstrato – associado diretamente à sua institucionalização maneirista – de uma noção de informe entendida enquanto algo inacabado. “Painterly Abstraction”, decreta Greenberg, “has collapsed not because it has become dissipated in formlessness, but because in its second generation it has produced some of the most mannered, imitative, uninspired and repetitious art in our tradition” (GREENBERG, 1995 [4], p. 180). O informe, enquanto traço de uma incompletude estética, não justifica o declínio da abstração euroamericana, nem se faz presente nas obras mais emblemáticas do período. Krauss, por sua vez, lê a defesa da completude formal em Greenberg enquanto uma unidade óptica que está fundada no privilégio autorreferente da visão em detrimento dos outros extratos sensoriais do corpo:

For Greenberg the dripped line avoided the edge that would cut into space, the edge that would differentiate figure from ground, by isolating forms. By not cutting it would allow the canvas to read as an unbroken continuity, a singular, undivided plane. And that plane would then, according to the logic of opticality, yield up an analogue of the immediacy, the unbrokenness of the visual field and of the viewer’s own perception of that field in an all-at-onceness of visual reflexivity. By avoiding the production of forms (cut out within the field) the work would produce *form* itself as the law of the formulation of form (KRAUSS, 1994, p. 294).

No verbete “Entropy”, Krauss prossegue em seu esforço de distinguir a dissolução das distinções da pintura modernista e aquela proposta por sua releitura de Bataille. O processo entrópico é central a esta discussão, em especial os exemplos oferecidos por Roger Caillois e Robert Smithson: de um lado a expropriação do sujeito pelo espaço circundante conforme o mimetismo animal; de outro, a anedota que abre “A Tour of the Monuments of the Passaic, New Jersey”, na qual uma caixa de terra inicialmente dividida com areia branca e preta passa, conforme o movimento horário e anti-horário de uma criança, a possuir uma unidade cromática acinzentada. Ambos os casos parecem apontar para uma questão estritamente visual: a implosão da divisão figura e fundo pressuposta na opticalidade modernista. Krauss insiste que a pureza visual modernista é uma pureza ideológica, pautada em um progresso formal sublimatório que nega os aspectos materiais e concretos da vida ordinária em direção ao terreno puro da ideia.

Mas a entropia não é equivalente à opticalidade, muito pelo contrário. A obra de Smithson, por exemplo, antes de propor um *continuum* visual, é fundamentalmente “antivisual”, conforme ilustra a preocupação do artista com os aspectos temporais de seu trabalho, bem como a recorrência com que ele se utiliza de metáforas geológicas. Mais ilustrativo do que estes exemplos, porém, é o modo como Smithson utiliza os espelhos em suas obras, não para reforçar uma

autorreflexividade subjetiva, mas para justamente obliterá-la em proveito de uma espécie de automatismo visual que cancela a afirmação do sujeito. *Enationmorphic Chambers* é um caso a ser considerado, visto que os espelhos são dispostos de tal maneira que o corpo do observador não é refletido nas superfícies, e sua lógica visual é obliterada na medida em que o abismo de reflexos dispersa os pontos de fuga, tornando-os múltiplos e impossíveis de serem sintetizados. Devido a isto, Krauss afirma que “*Chambers* explores what must be called a kind of ‘structural blindness’” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 76). “This is why”, ela completa,

for Smithson, entropy was less a condition of boundaries surmounted within a visualist space mastered by a transcendental subject than a function of a structural blindness brought on by a kind of simulacral riddle that perplexingly has no place in space at all (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 77).

A confirmação da subjetividade então é inviabilizada pelas obras de Smithson. Aqui, o artista utiliza os reflexos no espelho não para reforçar a unidade ilusória do sujeito através de sua reflexividade, mas questioná-la através de uma condição abismática posta em funcionamento por uma repetição infinita:

Reflexive modernism wants to cancel the naturalism in the field of object in order to bring about a newly heightened sense of the subject, a form that creates the illusion that is nothing except the fact that “I am seeing [it].” The entropic, simulacral move, however, is to float the field of seeing in the absence of the subject; it wants to show that in the *automatism* of infinite repetition, the disappearance of the first person is the mechanism that triggers formlessness (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 78).

1.2.2.1.5

A missão sublimatória de Clem

No último capítulo de *The Optical Unconscious*, observa-se de modo mais contundente o questionamento das premissas interpretativas *greenbergianas*. O seu ponto de partida é uma entrevista televisiva de Clement Greenberg concedida a T.J. Clark em 1981, em que o crítico comenta ao longo de trinta minutos a obra de Jackson Pollock. Analisando o retrato discursivo elaborado por Greenberg, Krauss passa a observar nesta construção algo que ela define como sua missão sublimatória:

This, I think, is the process of sublimating Pollock. Of raising him up from that dissolute squat, in his James Dean dungarees and black tee-shirt, slouched over his paintings in the disarray of his studio or hunkered down on the running board of his old Ford. This is the posture, in all its lowness, projected by so many famous photographs, images recording the athletic abandon of the painting gesture but also the dark brooding silence of the stilled body, with its determined isolation from everything urban, everything “cultured.” The photographs had placed him on the road, like Kerouac, clenching his face into the tight fist of beat refusal, making an art of violence, of “howl.” Clem’s mission was to lift him above those pictures, just as it was to lift the paintings

Pollock made from off the ground where he'd made them, and onto the wall. Because it was only on the wall that they joined themselves to tradition, to culture, to convention. It was in that location and at that angle to gravity that they became "painting" (KRAUSS, 1994, p. 244).

A missão sublimatória de Clem – ilustrativa da recepção crítica encontrada na época, e que Krauss chama de "tide of benediction" – refere-se, com isso, ao esforço do crítico em recusar uma interpretação de Pollock enquanto um pintor selvagem, vendo em suas obras uma sofisticação redentora em meio à aparente desordem plástica de seus quadros. Ela ilustra o processo mesmo de institucionalização da obra de Jackson Pollock ocorrido entre 1949 e 1950, pelo qual os procedimentos forjados pelo artista, bem como os resultados, passam a ser compreendidos e nomeados, decorrendo daí a inserção de suas pinturas no trilho da tradição. A maré de bênção é, portanto, uma espécie de marco histórico que institui uma descontinuidade da recepção de Jackson Pollock. Antes, o discurso não compreendia as pinturas, associadas à desordem e ao caos. Depois, elas são sublimadas, sendo este processo simbolizado justamente pelo deslocamento das telas do chão para as paredes.

A passagem da pintura do chão para a parede ilustra justamente este movimento inelutável da desordem à ordem, por meio do qual a obra de Pollock se afasta da selvageria de sua execução em proveito de sua inserção na tradição cultural. A maré de bênção que trata de operar um movimento crítico de transcendência das telas enlameadas de Pollock rumo à sofisticação cultural representa, por sua vez, um ponto de inflexão na trajetória de Greenberg. Trata-se da valorização de uma ilusão puramente óptica, a opticalidade, que não se reduz, por sua vez, aos atributos literais da pintura abstrata. À passagem do chão para a parede, tem-se, com isso, um outro deslocamento: da literalidade idiosincrática do suporte pictórico a sua abertura puramente visual. Nesta nova modalidade de efeito visual, há a transformação da superfície pictórica em um campo visual, o que, por sua vez, neutraliza a planaridade literal do suporte pictórico. Constata-se, assim, uma tensão entre a planaridade e a ilusão óptica, pois a segunda pressupõe a primeira na exata medida em que a dissolve. Enquanto atributo pictórico, a opticalidade opera, por conseguinte, um processo sublimatório. Na transição do objeto ao campo, a visão, de modo análogo à ilusão óptica, é sublimada do corpo humano, havendo, portanto uma identidade entre esta e o espaço pictórico:

as such this weightless, hovering, exhaling plenum would now stand, Greenberg thought, as the analogue of "vision itself." It would be the matrix of a gaze that, cut loose from the viewer's body, was free to explore the dimensions of its own projective movement buoyed by nothing else but subjective reflection on its own form of consciousness [...] The vertical is not, then, just a neutral axis, a dimension. It is a pledge, a promise, a momentum, a narrative. To stand upright is to attain to a peculiar form of vision: the optical; and to gain this vision is to sublimate, to raise up, to purify (KRAUSS, 1994, p. 246).

Krauss – neste ensaio que é, segundo Benjamin Buchloh, "the most complex poststructuralist reading of his work I know" (FOSTER *et al.*, 1994, p. 7) – justifica a reorientação sublimatória de Greenberg em relação à obra de Pollock a partir das diferenças entre o animal e o homem, entre a natureza e a civilização, entre o ver e o contemplar, que tanto a teoria da *Gestalt* quanto a

psicanálise delineiam. A este propósito, em seu *Mal-estar na civilização*, Freud nota a retração dos estímulos olfativos em proveito das excitações visuais, sendo este processo motivado justamente pelo afastamento do ser humano da terra através da adoção de uma postura ereta. O processo civilizatório está, para o psicanalista, estreitamente vinculado ao abandono do quadrupedalismo em proveito do bipedalismo, resultando, por sua vez, na repressão do erotismo anal. No que concerne especificamente à recepção crítica da obra de Pollock, há também um processo sublimatório afim às explicações psicológicas e psicanalíticas sobre a origem da civilização. “The drive of sublimation”, conclui Krauss, “moves the paintings steadily away from the material, the tactile, the objective” (KRAUSS, 1994, p. 247). O ápice desta tendência é justamente a análise de Fried para *Out of the Web* (1949), onde as figuras descentralizadas são lidas pelo crítico como “blind spots within our eyes” (FRIED, 1998, p. 228), pertencendo, justamente por isso, ao aparelho óptico e não à materialidade da obra. “Evacuating the work altogether from the domain of the object and installing it within the consciousness of the subject”, reflete Krauss, “this reading brings the sublimatory movement to its climax” (KRAUSS, 1994, p. 247). Em contraste direto com esta tendência sublimatória por parte do *art world* norte-americano, Krauss lê a obra de Pollock sob a égide do informe *batailliano*, conforme o que segue:

Pollock’s public “success” was made for him by a systematic misreading of his painting, by – to say the word – a repression of the evidentiary weight of its most basic and irrefutable mark. Pollock’s “success” depended on a reading that overlooked the horizontal testimony of his line, a testimony that resonates indexically from within any other possible apprehension of it. For even as the dripped labyrinth permits an experience in terms of “interfused lights and darks,” even as it evokes the luminous cloudiness [...] the indexical mark can be read across and through that very ascensional axis, doing its work to *lower* and desubliminate the perceptual field, doing the “job” that, two decades earlier, Bataille had given to the *informe*: to undo form by knocking it off its sublimatory pedestal, to bring it down in the world, to make it *declassé*. Given the sublimatory force of the modernist reading, however, Pollock’s thrown lattice was no longer seen as violent; it was now hallucinatory, a mirage (KRAUSS, 1994, p. 307).

Krauss, portanto, considera a horizontalidade enquanto uma estratégia de desvio não apenas da tradição figurativa associada à verticalidade, mas também (e é aí que se justifica a menção a Freud) ao campo cultural. À prevalência da “vision itself” pressuposta na opticalidade *greenbergiana*, Krauss substitui o “corporeal itself” associado ao informe *batailliano*. Sendo assim, a horizontalidade de Pollock funciona também como um catalisador para futuras gerações concatenadas pela ensaísta por meio da noção de “strong misreading” de Harold Bloom.⁹⁷ Frente à recepção sublimatória de Pollock, há um conjunto

⁹⁷ É bastante sintomático quanto esclarecedor que Krauss recorra aqui à noção de “strong misreading” de Harold Bloom, crítico e professor da Yale University cujo projeto teórico insiste na definição de um cânone ocidental (especialmente no livro *The Western Canon*), estabelecendo, pois, uma distinção entre os eleitos da alta cultura e os demais, havendo aí também um espaço autônomo da produção artística que não se confunde com os demais domínios (em especial políticos e sociais) da vida. No que concerne especificamente ao “strong misreading”, tal seria uma estratégia de construção do cânone, conforme sugere a seguinte passagem retirada de *Agon: Towards a Theory of Revisionism*: “A strong poem, which alone can become canonical for more

disperso de artistas que se volta justamente para os aspectos antissublimatários de sua obra. Ou seja, alguns criadores, em vez de se fixarem no processo de recepção sublimatória de Pollock, partem de seu componente repulsivo e animalesco, associado ao chão e à horizontalidade, lendo-o de modos diversos, mas todos enquanto “condition of defeating form” (KRAUSS, 1999, p. 161): Cy Twombly através da agressividade do grafite;⁹⁸ Andy Warhol através da liquidez

than a single generation, can be defined as a text that must engender strong misreadings, both as other poems and as literary criticism. Texts that have single, reductive, simplistic meanings are themselves already necessarily weak misreadings of anterior texts. When a strong misreading has demonstrated its fecundity by producing other strong misreadings across several generations, we can and must accept its canonical status”. Ao recorrer a Bloom, Krauss parece implicitamente estar afirmando seu desejo de elaboração de uma narrativa mestra, baseada em uma genealogia de cânones que se inter-relacionam por “strong misreadings”. Mas não apenas isso: **em que medida o strong misreading de Bloom se difere do funcionamento dialético da oposição avant-garde-kitsch? Pois, conforme propõe Yve-Alain Bois no verbete “Kitsch”, de Formless, a avant-garde mantém uma relação dialética com a tradição, reconfigurando-a a partir de um retorno genealógico tipicamente modernista a fim de livrá-la das malhas da comodificação (1999, p. 117). Tal tendência é reforçada também pela sua retomada do enquadramento greenbergiano, que permite a Krauss considerar a instalação, em especial aquelas expostas na DOCUMENTA 10 de Catherine David, enquanto meretricious art, e será comentada na conclusão deste trabalho. A pergunta a ser respondida é: qual a diferença entre o kitsch e a meretricious art?** Além disso, a defesa de um cânone modernista é observada explicitamente nos escritos de Rosalind Krauss e Annette Michelson, onde as ensaístas investigam as produções de Michael Snow e Paul Sharits enquanto obras paradigmáticas que inauguram um novo momento da história do cinema. A propósito de Sharits, Krauss não hesita em dizer, por exemplo, que “he had made several works which are securely established in the canon of experimental film” (KRAUSS, 1976).

⁹⁸ O elo entre as poéticas de Jackson Pollock e Cy Twombly é tecido por Krauss por meio da brutalidade do grafite. Contudo, a violência não se refere apenas ao comportamento social dos grafiteiros e pichadores, mas ao próprio traço que é resultante de suas ações. Ou seja, o traço ele mesmo (“trace itself”, p. 259) traz consigo um componente violento marcante, sendo precisamente esta característica que entrelaça Pollock com Twombly. A analogia entre os gestos pictóricos de Pollock, de Twombly e dos grafiteiros se dá, sobretudo, pelo fato de as marcas deixadas pelos grafiteiros serem, por assim dizer, assinaturas anônimas. Krauss embasa filosoficamente a contradição inerente à assinatura anônima do grafite recorrendo ao arqui-traço *derridiano*, compreendido enquanto forma pura da inscrição. Em Pollock, a violência do traço se revela não apenas em obras como *Galaxy* ou *Reflection of the Big Dipper* (ambas de 1947), onde os emaranhados de tinta obliteram camadas figurativas subjacentes. Além deste ataque às figuras discretas, o pintor também saqueia o próprio esquema compositivo que estrutura a pregnância das boas formas. Twombly, por sua vez, prossegue na investigação de Pollock ao dispor sobre a tela uma dispersão de significantes gráficos abstratos, mas também de partes corpóreas desarticuladas, conforme se constata em obras como *Panorama* (1955) e *The Italians* (1961), atacando, pois, a figura humana enquanto forma coesa. A consideração da obra de Twombly sob a noção *derridiana* de arqui-traço dialoga, por sua vez, com a interpretação da obra do pintor elaborada por Roland Barthes, à qual Krauss recorre no ensaio “Cy was here; Cy's up”, publicado originalmente na revista *Artforum* em setembro de 1994 e rebatizado de “The Latin Class” na coletânea *Perpetual Inventory*. Nos dois textos siameses que elaborou em 1979 sobre o artista – “Cy Twombly ou nom multa sed multon” (expressão latina que quer dizer “não muitas coisas, mas muito”) e “Sabedoria da arte” (cuja tradução em inglês é “The Responsibility of Forms”) – Barthes parte justamente da banalidade da obra de Twombly, associada à disgrafia que povoa sua pintura. O gesto de Twombly está associado ao suplemento de um ato transitivo, visto que o artista “diz à sua maneira que a essência da escrita não é nem uma forma nem um uso, mas somente um gesto, o gesto que a produz deixando-a arrastar: uma mancha, quase uma sujidade, uma negligência” (BARTHES, 2009, p. 160). Trata-se de uma leitura que ecoa a desconfiança de Derrida quanto ao logocentrismo da linguagem, uma vez que Barthes define a essência da escrita não de modo substancial, mas como algo descartado, posto fora de uso. Note-se aí uma equivalência entre as duas abordagens, visto que ambos os autores questionam as noções irmãs de origem e essência, recorrendo, para isso, a um pensamento que privilegia o suplemento. A

da urina;⁹⁹ Robert Morris (p. 248) por meio das implicações performáticas e fenomenológicas do desfazer e do cortar (p. 161); nas *Splashing* e *Cutting Pieces* de Richard Serra, que atualizam a produção pictórica horizontal de Pollock; na cumplicidade corrosiva das obras de Eva Hesse, que permanecem no terreno da pintura somente para questionar suas premissas; e também em Claes Oldenburg, Ed Ruscha¹⁰⁰ e o Gutai.¹⁰¹

despeito do próprio artista e em concordância com a leitura de Roland Barthes, Krauss recusa-se a ver nas telas de Cy Twombly a confirmação de seu classicismo e sua reverência obediente à tradição. Ao contrário disso, Twombly recupera o gesto de Pollock sob a insígnia do grafite, dando a ver um gesto cuja violência que opera uma série de esvaziamentos: do humanismo, do sujeito e da forma. Por fim, cabe destacar que o interesse de Krauss pelo grafite passa necessariamente pelos escritos de Bataille. Quanto a isto, no verbete “Olympia” de *Formless*, onde analisa a obra de Twombly, Krauss esclarece que “graffiti is one of the variations of the trace which Bataille analyzed in his 1930 text on the collective production called ‘primitivism,’ the production that ties together the first marks squiggled on the cave walls from twentieth-five thousand years ago and the random traces made by contemporary children as they drag their dirty fingers along walls or doors for the destructive pleasure of leaving a mark” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 150). A obra de Twombly, por sua vez, não é louvada por Krauss desde sempre: “In the mid-1960s I was under the intellectual thumb of Greenberg, and I hated Twombly’s work. [...] Because it wasn’t properly sublimatory, because it had a material quality that kept it there on the chalkboard, in the schoolroom, with all those awful Art Brut connotations” (FOSTER *et al.*, 1994, p. 18).

⁹⁹ A leitura de Krauss, realizada em *Formless* e no ensaio “Carnal Knowledge”, segue, de certo modo, a recepção mais corrente de Warhol segundo a qual suas obras operam uma obliteração das distinções entre a alta cultura (associada à autonomia das artes visuais) e a cultura de massa. Neste caso, a dicotomia *high-low* assume a feição da oposição entre verticalidade-horizontalidade, cada um destes termos associados, respectivamente, à condição incorpórea da opticalidade e à carnalidade baixa do informe. Pois o abandono do corpo em favor de uma busca espiritual, metafísica e/ou óptica é uma das principais prerrogativas da alta cultura. Segundo propõe a ensaísta, o fascínio de Warhol por Pollock não é motivado pelas suas conquistas estéticas, mas sobretudo pela notoriedade do pintor na década de 1950, que só fez aumentar após sua morte em um acidente de carro. Mesmo que a fascinação de Warhol leve em consideração a fama de Pollock – cuja morte, segundo Krauss em mais uma manifestação de seu impulso paroquial, ultrapassa a de Van Gogh –, não é apenas este o elo que une os dois artistas, havendo entre eles, sobretudo, uma conexão formal associada à horizontalidade: “That Warhol exhibited the *Dance Diagrams* by laying the canvases on the floor of the Stable Gallery in 1962 made it clear that his own reading of Pollock was directed toward the unmistakable horizontality that had been, as far as he could see, branded into the very weft of the drip pictures. [...] In 1961 he had spread blank canvases in front of the door to his house so that people would have to walk on them, leaving a network of darkened tracks; and it was also in 1961 that he executed what he referred to as ‘the piss paintings,’ in materials specified in their later reproduction as ‘urine on canvas.’ It is in this convergence between the footprints and the urine that Warhol’s formal reading of Pollock’s act of branding his work as ‘horizontal’ is made wholly explicit” (KRAUSS, 1994, p. 275). Warhol decodifica a horizontalidade de Pollock em muitas de suas séries: na disposição horizontal dos *Dance Diagrams*, na utilização de material orgânico e escatológico nas *Oxidation Paintings*, na projeção corporal de *Rorschach Paintings* etc.

¹⁰⁰ A obra de Ed Ruscha é lida por Krauss tanto do ponto de vista do informe quanto da condição pós-meio. O informe é encontrado por Krauss e Bois na obra de Ruscha principalmente em sua série *Liquid Words* (1966 a 1969), um conjunto de telas onde se observam palavras como se estivessem sido escritas por líquidos viscosos e oleosos. Este trabalho é lido pelos autores a partir de uma dupla genealogia encontrada em Picasso e Pollock: Ruscha retira de Picasso, em especial *Still Life with Chair Caning*, um desejo de eclipsar a diferença entre pintura e escrita, vinculando a isto uma preocupação com a horizontalidade de Pollock. Por meio de Pollock, Ruscha propõe então uma queda dessublimatória da linguagem, enquanto que Picasso, por mais preocupado que estivesse com esta questão, só conseguira sublimar a escrita no plano vertical da pintura. Por mais que, comparativamente, a obra de Ruscha pareça mais convencional do que as investigações da horizontalidade propostas por Warhol e Morris, visto que o artista permanece no terreno da pintura, é preciso não perder de vista em *Liquid Words* a questão da linguagem: “They are

1.3

Frank Stella versus Frank Stella

A poética de Frank Stella é de vital importância para a compreensão do desenvolvimento da atividade crítica formalista estadunidense, posto que é tida, especialmente por Michael Fried e Rosalind Krauss, como um ponto de inflexão dos rumos do Modernismo. Pode-se considerar que sua obra funciona como vértice e ruptura do formalismo estadunidense: a ambivalência das telas de Stella o localizam ora em uma esfera modernista, ora em uma esfera minimalista. Mais até do que ser considerado o último bastião do Modernismo ou o precursor do Minimalismo, Frank Stella deve ser lido justamente como o artista que revela a filiação do Minimalismo ao Modernismo, representando “o ponto comum

signaling the repressed materiality of an idealized code. [...] The substance of letters is not always ‘represented’ in Ruscha’s work: those paintings that engage with words accentuate what, in language, exceeds speech’s communicative function – that everything that makes it into matter, everything that escapes idealization [...] His *Liquid Words* [...] are vomited words – reminding us that, like so many other parts of the human body, the mouth has a double function” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 127). O baixo materialismo e a horizontalidade de Ruscha se entrelaçam a uma terceira operação, a entropia, na medida em que a liquefação da palavra corresponde à liquidação do sentido em um movimento irreversível, como o próprio líquido. À erosão da linguagem de Ruscha correspondem os processos entrópicos de Robert Smithson, diretamente relacionados com Pollock, e também as torções irreversíveis de Giovanni Anselmo.

¹⁰¹ Em relação especificamente aos *Dance Diagrams*, Krauss tece uma relação entre Warhol e o grupo japonês Gutai: “Like the Gutai artist, Kazuo Shiraga, it was the mark interpreted as footprint that interested Warhol, who pushed this as well in the direction of those critics who spoke of Pollock’s painting as the registration of a kind of choreography. By 1962 Warhol would translate this onto his *Dance Diagrams*. He was careful to install these paintings prone on the floor (both in their first exhibition at the Stable Gallery and in one of his earliest major exhibitions, in 1965) because it was only from this position that these works could expand past the cultural associations of the diagram to the kitsch content of the mass-cultural experience they represented, and because it hooked this aspect back into the bassesse of Pollock’s mark” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 101-2). Acrescente-se também a esta lista de artistas que investigam a horizontalidade e gravidade em Jackson Pollock o caso de Hans Namuth, que fotografou e filmou seu processo de trabalho nos anos 1950. Em relação ao filme, Krauss afirma: “Gravity had also been what Hans Namuth had had to respect when planning for his film on Pollock. [...] He decided to use a sheet of glass as Pollock’s ‘canvas’ and, lying below it, to take up the same absolute horizontal as Pollock’s own pictorial surface, to shoot upward through the glass and onto the spectacle of Pollock painting” (KRAUSS, 1994, p. 294-301). Em “Emblèmes ou lexies: le texte photographique”, publicado originalmente em *L’Atelier de Jackson Pollock* editado pela Éditions Macula em 1978, Krauss, seguindo a trilha proposta por Jean Clay em seu texto na mesma publicação, interpreta as fotografias de Namuth veiculadas na *ARTNews* em 1952 como análogos do processo criativo do artista. Isto é, considerando as fotografias enquanto textos críticos sobre a obra de Pollock, Krauss decifra os recursos fotográficos empregados por Namuth (em especial o plano *plongée*) enquanto elementos que valorizam a crise da pintura de cavalete promovida pela prática de Pollock. Assim, “as fotografias de Namuth fazem algo mais do que testemunhar o fato de Pollock trabalhar no chão: elas recapitulam com frequência o ângulo particular de visão do artista” (KRAUSS, 2002, p. 101). Sob a égide desta crise da pintura, a ensaísta adota a perspectiva de Clay, rejeitando, todavia, as comparações do autor entre Pollock e outros pintores, sugerindo que elas deveriam ser lidas no terreno específico da fotografia aérea. Clay responde a Krauss em “Quelques remarques sur les propos de Rosalind Krauss concernant les rapports de la photo et de la peinture, et sur la photo en général”, contrapondo ao discurso da especificidade que caracteriza sua interpretação, diversas interseções entre pintura e fotografia ao longo da história da arte (sejam os desenhos com “perspectives plongeantes”, seja “la variation potentielle des formats” etc.). Mas o que talvez seja mais interessante na resposta de Clay é sua constatação de que a especificidade semiológica do índice fundamental à interpretação da fotografia por Krauss estaria baseada ainda em uma metafísica da presença.

tautológico que devia servir tanto à ‘especificidade’ modernista quanto à ‘especificidade’ minimalista” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 76).

Em seu primeiro ensaio sobre a obra de Stella, Fried elabora uma clara defesa da literalidade pictórica por meio de uma estrutura dedutiva. Tal posicionamento é revisto poucos anos depois, quando ele identifica nos polígonos irregulares de Stella uma dissociação da literalidade em relação ao suporte pictórico, valorizando-se assim a experiência visual modernista. Krauss, por sua vez, confirma a abordagem inicial de Fried, sendo esta reavaliada em 1971, já em um momento em que a autora, sob a égide da externalidade, nutre algumas desconfianças em relação ao formalismo *greenbergiano*. A seguir, serão comentadas as avaliações críticas de ambos os autores, inaugurando também este tópico o assunto do capítulo posterior, qual seja, a possibilidade de existência de um Formalismo Fenomenológico.

1.3.1

Stella, modernista

A relação entre Frank Stella e Michael Fried ultrapassa, e muito, o vínculo profissional do artista com o crítico de arte. Os dois se conheceram no outono de 1955, ainda estudantes em Princeton, quando Stella, já veterano, apresenta Fried a Darby Bannard e Stephen Greene. Frequentando as aulas de Greene, e as conversas subsequentes entre ele, Stella e Bannard, Fried ouve pela primeira vez o nome de Clement Greenberg, alguns anos antes da publicação de *Art and Culture*:

Greenberg’s verbally austere and intellectually rigorous yet passionately engaged criticism was at the farthest pole from the low-grade existentialist rethoric and “poetic” appreciation that characterized most of the writing in *ARTNews*, the leading magazine of contemporary art of the mid- and late 1950s, and it says a lot about what Stella, Bannard and I already thought and felt about painting that Greenberg was the only art critic we valued and wanted to read (FRIED, 1998, p. 3).

A proximidade entre os dois se faz notar afetiva (como comprova o fato de Fried ter sido o padrinho de casamento de Stella e Barbara Rose) e profissionalmente.¹⁰² Ao longo de sua carreira como crítico de arte, Fried destina alguns ensaios à obra de Frank Stella, utilizando-a sobretudo para uma investigação da lógica dedutiva que, por sua vez, não se confunde com a abordagem minimalista. Em “Three American painters”, Fried tece um elo histórico entre Newman, Noland e Stella, via este procedimento formal:

Like Newman and Noland, Stella is concerned with deriving or deducing pictorial structure from the literal character of the picture support; but his work differs from theirs in its exaltation of **deductive structure as sufficient in itself to provide the substance, and not just the scaffolding or syntax**, of major art (FRIED, 1998, p. 251).

¹⁰² Tanto Stella quanto Fried são jovens-prodígio: enquanto Stella, aos 23 anos já estava “on the threshold of a remarkable career” (FRIED, 1998, p. 5), Fried, aos 22 anos assume a função de crítico de arte na revista *Arts*, a convite de Hilton Kramer.

As primeiras *black paintings* criadas por Stella na década de 1960 por ocasião da exposição *Sixteen Americans* no MoMA, consistem em faixas paralelas de tinta, cada uma de aproximadamente seis centímetros, que ecoam sobre toda a extensão da tela o formato retangular do suporte pictórico. Para Fried, estes trabalhos “amounted to the most extreme statement yet made advocating the importance of the literal character of the picture support for the determination of pictorial surface” (FRIED, 1998, p. 251). A afirmação do caráter literal do suporte pictórico em Stella representa um desenvolvimento lógico (mas, de certo modo, inverso) das conquistas cubistas, uma vez que em muitas das pinturas criadas por Braque e Picasso, os elementos pictóricos gravitam em torno do centro das telas, sendo as bordas rarefeitas. Há um espaço vazio entre os elementos pictóricos – condensados ao redor do núcleo pictórico – e a margem do quadro. O tratamento dado por Stella, por sua vez, é inverso, visto que o pintor parte justamente da delimitação do suporte pictórico:

The Cubists appear to have built their paintings out toward the edge, and the nearer to it they came the less consistent with their treatment of the main motif their handling seems to have become. Whereas in Stella’s paintings structure is generated from the framing edge in toward the center of the canvas (FRIED, 1998, p. 253).

As obras de Stella também aprofundam determinados aspectos formais deixados sem solução por Piet Mondrian. Tanto em suas pinturas criadas entre 1912 e 1914 – onde ainda se constata a sugestão de elementos figurativos – quanto aquelas mais famosas e produzidas posteriormente, Mondrian não consegue resolver o problema da moldura. O primeiro caso representa uma ágil tomada de consciência das conquistas cubistas pelo pintor, que, em suas telas, trata de circunscrever os elementos pictóricos em áreas elipsoidais, deixando assim o perímetro do quadro esvaziado. Já nas pinturas realizadas no final dos anos 1920, observa-se a presença recorrente de planos cromáticos nas bordas, sendo as arestas internas delimitadas por linhas pretas e a aresta externa, pela moldura. Tal procedimento gera um efeito perceptivo de continuidade dos planos para além da moldura, a despeito de sua delimitação. Stella representa um avanço na investigação deste problema formal, pois:

What I have called the deductive structure of Stella’s paintings is both less equivocal and less arbitrary than Mondrian’s framing edge siting of colored rectangles; less equivocal in that the stripes in Stella’s aluminum, copper, and magenta metallic paint series, and in some of his early black paintings as well, appear to emanate from the framing edge in toward the center of the canvas, while in Mondrian’s color rectangles compromise the integrity of the edge by seeming to continue beyond it; and less arbitrary in that the location of a given stripe in Stella’s paintings appears to have been dictated by the deductive structure of the whole, while the different element in Mondrian’s pictures seem to have been placed in one relation or another to the framing edge by the painter himself (FRIED, 1998, p. 254-5).

A afirmação do caráter literal da moldura resultante da utilização de uma estrutura dedutiva não produz uma indistinção entre as obras de arte e os objetos comuns. Nota-se nesse ensaio que o crítico afirma sua rejeição ao Minimalismo, mesmo que não se refira explicitamente a ele. Para Fried, a principal diferença

entre as duas esferas está fundada na experiência promovida pela pintura modernista, a exemplo das telas de Stella, pois a presença vital destas obras não poderia ser jamais reduzida a mera descrição de suas características físicas e formais. Tal experiência deve ser descrita então em termos fenomenológicos:

“A man is judged neither by his intention nor by his act”, Merleau-Ponty has written, “but by whether or not he has been able to infuse his deeds with values.” The values in Stella’s case are pictorial values; there are to be found, or found wanting, only in one’s firsthand experience of the paintings in question (FRIED, 1998, p. 256).

Dado o caráter fenomenológico do encontro oferecido pelas telas de Stella, nota-se que o seu valor pictórico reside em sua opticalidade, posto que elas suscitam um tipo de apreensão exclusivamente visual. Neste caso, há uma espécie de alquimia pictórica, na medida em que a lógica formal utilizada pelo pintor – a estrutura dedutiva – ao sublinhar a materialidade do suporte pictórico produz um efeito óptico desencarnado. Como em *Cipango* (1962), composta por faixas coloridas que, aludindo aos foles das antigas câmeras fotográficas, promovem um impulso centrífugo táctil em embate direto com a estrutura dedutiva que as conforma.

É em um ensaio posterior sobre Frank Stella que Fried aprofunda sua desconfiança do Minimalismo, reforçando, por seu turno, sua defesa da pintura modernista. Como é comum em seus textos, o primeiro parágrafo de “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons” (publicado originalmente em novembro de 1966 na *Artforum* como “Shape as Form: Frank Stella’s New Paintings”) anuncia de imediato a perspectiva analítica de Fried, expondo também os termos de seu vocabulário:

Frank Stella’s new paintings investigate the viability of shape as such. By *shape as such* I mean not merely the silhouette of the support (which I shall call literal shape), not merely that of the outlines of elements in a given picture (which I shall call depicted shape), but **shape as a medium within which choices about both literal and depicted shapes are made, and made mutually responsive** (FRIED, 1998, p. 77).

O crítico esclarece o que ele denomina de “viability of shape as such” como a capacidade modernista da *shape pictórica* de suscitar a convicção. Dessa vez, Fried descreve o encontro com a obra de arte por meio do pensamento de Stanley Cavell, que o crítico conhecera em 1962.¹⁰³ Cavell recorre ao termo *conviction*, em seu texto “Music Discomposed”, como o resultado positivo de uma experiência estética que, por sua vez, suscita no observador uma ansiedade por comunicá-la. Trata-se de uma espécie de fardo *kantiano* da crítica, pois o desejo de comunicar esbarra na impossibilidade de fazê-lo. E, assim, “describing one’s experience of art is itself a form of art; the burden of describing it is like the burden of producing it” (CAVELL, 1998, p. 193). Este poder de persuasão, a capacidade de a obra de arte suscitar convicção, a distingue de um mero objeto: eis, mais uma vez, a rejeição de Fried à literalidade.

¹⁰³ “I sat on several of Cavell’s courses and seminars and generally became familiar with his original and profound readings of the work of J.L. Austin and Ludwig Wittgenstein” (FRIED, 1998, p. 10).

Mas o que leva Fried a eleger a *shape* enquanto uma questão formal?

A história da pintura modernista sob a perspectiva *greenbergiana* caracteriza-se por um movimento de redução deste *medium* a seus aspectos mais essenciais, quais sejam, a planaridade e a delimitação física da superfície bidimensional. Já se constatou que o primeiro aspecto fora inteiramente investigado pelos pintores modernistas, em especial Jackson Pollock, Barnett Newman e Morris Louis. Associada à ênfase da planaridade, surge nas telas destes três artistas um nova modalidade de ilusão, exclusivamente óptica. Ocorre que este novo tipo de efeito visual transforma a superfície pictórica em campo visual, neutralizando, por sua vez, a planaridade literal do suporte pictórico. Há aí, portanto, uma relação tensa entre planaridade e ilusão óptica, pois a segunda pressupõe a primeira na justa medida em que a dissolve.

Diante da neutralização da planaridade literal, pintores como Frank Stella e Kenneth Noland passam a investigar o segundo elemento essencial à pintura modernista: a *shape*, incluindo aí suas exatas medidas e proporções. **Ao fazerem uso da lógica dedutiva para estruturar seus quadros, os dois pintores declaram a primazia da *literal shape* sobre a *depicted shape*, na medida em que esta surge como um eco ou uma derivação daquela. Levada às últimas consequências modernistas, a relação de dependência das figuras em relação ao suporte pictórico admite então a falência da pintura em detrimento da consolidação definitiva da literalidade. Diante do perigo de extinção da pintura modernista em prol do Minimalismo, Fried põe-se então a rever a lógica de Clement Greenberg.**

1.3.1.1

Fried versus Greenberg

A aporia literalista é a consequência final da lógica *greenbergiana*, conforme narra Krauss em *A Voyage on the North Sea*:

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 (KRAUSS, 1999, p. 9-10).

A apologia histórica da arte abstrata formulada por Greenberg baseia-se em um constante movimento de autocrítica, sendo este um dos seus principais índices do Modernismo. Para o autor, a lógica do Modernismo tem como principal motor uma constante e autoconsciente revisão dos artistas quanto aos seus meios e modos, devendo esta atividade ser compreendida como um movimento rumo à eliminação total de todos os aspectos supérfluos da prática pictórica, incluindo aí suas conotações descritivas. Tal dinâmica pode ser considerada reducionista, na medida em que isola o *medium* em seus traços característicos inerentes e irreduzíveis, a saber, a planaridade e sua delimitação.

“The task of self-criticism”, postula Greenberg, “became to eliminate from the effects of each art any and every effect that might conceivably be borrowed from or by the medium of every other art” (GREENBERG, 1995, p. 86).

Se a autocrítica é fundamental à dialética do Modernismo de Michael Fried, ela não o é pela abordagem reducionista *greenbergiana*.¹⁰⁴ Pois, ao invés de defender a conquista definitiva das duas convenções essenciais da pintura, conforme sugere Greenberg em “Modernist Painting”, Fried postula um perpétuo movimento de questionamento, de modo que os elementos fundamentais da prática pictórica sejam considerados, em um eco das regras dos jogos de linguagem de Wittgenstein, essências determinadas historicamente (não sendo, portanto, qualificadas de atemporais). Sendo assim, os traços constitutivos da pintura modificam-se conforme os contextos históricos se transformam. A dialética modernista é assim definida por ele em “Three American Painters”:

The chief function of the dialectic of modernism in the visual arts has been to provide a principle by which painting can change, transform, and renew itself, and by which it is enabled to perpetuate virtually intact, and sometimes even enriched, through each epoch of self-renewal, those of its traditional values that do not pertain directly to representation. Thus modernist painting preserves what it can of its history, not as an act of piety toward the past but as a source of value in the present and future (FRIED, 1998, p. 218).

A dialética do Modernismo de Fried não é idêntica, portanto, à infra-lógica da arte modernista de Greenberg. Ela pauta-se por um constante e radical questionamento, de modo que sua história se caracterize por perpétuas revoluções. As pinturas de Noland, Stella e Olitski são adequadamente ilustrativas deste processo, dada a relação dialética que mantêm com a tradição pictórica. Veja-se como Fried descreve Noland:

Noland has been both driven and vitalized by the awareness that the essence of modernism resides in its refusal to regard a particular formal “solution,” no matter how successful or inspired, as definitive, in the sense of allowing the painter to repeat it with minor variations indefinitely. This is tantamount to the realization that if the dialectic of modernism were to come to a halt anywhere once and for all, it would thereby betray itself; that the act of radical self-criticism on which it is founded and by which it perpetuates itself can have no end (FRIED, 1998, p. 236).

Ao defender um ato radical de autocrítica enquanto motor da dialética modernista, Fried afasta-se do finalismo da apologia histórica de Greenberg. É em “Shape as Form” que Fried, de modo sutil, discorda da lógica *greenbergiana*, na décima primeira nota de rodapé:

¹⁰⁴ Em “Necessity of ‘Formalism’”, Greenberg define assim sua abordagem dialética do Modernismo: “Actually, it’s a ‘dialectical’ turn that works to maintain or restore continuity: a most essential continuity, continuity with the highest aesthetic standards of the past. It’s not particular past styles, manners, or modes that are to be maintained or restored, but standards, levels of quality. And these levels are to be preserved in the same way in which they were achieved in the first place: by constant renewal and innovation” (GREENBERG, 2003, p. 46). Sendo assim, os valores se mantêm: o modo como se adapta a eles é que deve ser transformado historicamente.

I take a reductionist conception of modernist painting to mean this: that painting roughly since Manet is seen as a kind of cognitive enterprise in which a certain quality (*e.g.*, literalness), set of norms (*e.g.*, flatness and the delimitation of flatness), or core of problems (*e.g.*, how to acknowledge the literal character of the support) is progressively revealed as constituting the *essence* of painting – and, by implication, as having done so all along. This seems to me gravely mistaken, not on the grounds that modernist painting is not a cognitive enterprise, but because it radically misconstrues the kind of cognitive enterprise modernist painting is. What modernist painter can be said to discover in his work – what can be said to be revealed to him in it – is not the irreducible essence of *all* painting but rather that which, at the present moment in painting’s history, is capable of convincing him that it can stand comparison with the painting of both the modernist and the premodernist past whose quality seems to him beyond question (FRIED, 1998, p. 99).

Considerando a lógica reducionista *greenbergiana*, o trem da narrativa modernista teria como estação final o Expressionismo Abstrato. E quanto a Newman, Rothko, Still e os demais pintores posteriores ao apogeu do estilo norte-americano? Greenberg identifica uma segunda fase da estação final, notadamente em “After Abstract Expressionism”, na qual as investigações artísticas estariam vinculadas à abertura cromática do campo visual, havendo, todavia, uma lacuna no argumento *greenbergiano* conforme esclarece Fried na introdução de sua coletânea:

What in retrospect may seem surprising or even ironic about Greenberg’s implication that a bare canvas might be enough is that no one at that moment approached his insight into the *coloristic* achievements of Newman, Rothko, Still, and others. But the reductionist logic of Greenberg’s theory of modernism meant that color or indeed “openness” in recent painting could not assume the constitutive or essentialist significance of flatness and the delimiting of flatness, despite his claim that “by the new openness they have attained Newman, Rothko, and Still point to what I would risk saying is the only way to high pictorial art in the near future;” they belonged, in his account, to modernism’s supposed second phase, but *there* what turned out to be decisive was not Rothko’s, Newman’s or Still’s (or Louis’s, Noland’s, or Olitski’s) handling of color or attainment of openness but rather the philosophical revelation in their works of the primacy of conception, invention, inspiration, intuition. The gulf between Greenberg’s critical insights and his theoretical model was never greater than in *After Abstract Expressionism* (FRIED, 1998, p. 39).

Fried se refere aqui explicitamente a um descompasso entre a teoria (ou história) do Modernismo formulada por Greenberg e suas apreciações críticas das obras das gerações posteriores ao Expressionismo Abstrato. Porque se as características essenciais da pintura modernista não garantem sua qualidade, e se, ainda, o elemento cromático investigado por Newman e os demais pintores abstratos não é a fonte formal concreta de seu valor pictórico, a única saída para uma boa pintura é sua concepção. Sendo assim, o desdobramento lógico da teoria modernista eclipsa as próprias considerações críticas desenvolvidas por Greenberg em seu embate com as obras.

1.3.1.2

A literalidade pictórica de Frank Stella

Mas o questionamento da lógica reducionista *greenbergiana* se dirige menos a Greenberg do que ao grupo de artistas em torno do Minimalismo. “Precisely with respect to his understanding of modernism”, observa Fried, “Greenberg had no truer followers than the literalists” (FRIED, 1998, p. 36). Pois são os minimalistas aqueles que verdadeiramente levaram às últimas consequências as duas características literais essenciais da pintura modernista, de forma que a própria prática pictórica represente um empecilho à literalidade. Diante do perigo da aporia modernista efetivado pelos minimalistas em “Shape as Form”, Fried analisa os polígonos irregulares de Frank Stella, argumentando a favor de um novo compromisso com a prática pictórica modernista, em detrimento de sua subsunção à objetualidade minimalista.

Na genealogia da pintura modernista desenvolvida em “Three American Painters,” Fried estabelece duas tendências pictóricas: uma associada a De Kooning, que, como visto acima, se rebaixara a um maneirismo na década de 1950; e outra, vinculada a Pollock e Newman, que teria exercido enorme influência na geração posterior de pintores. Nesse ensaio, enquanto o elemento estrutural associado à lógica dedutiva conforma os exames das telas de Noland e Stella, a cor funciona como chave analítica dos quadros de Olitski. A perspectiva analítica morfológica que Fried desenvolve aí, totalmente associada à lógica dedutiva, é revista pelo autor em “Shape as Form”:

I no longer believed that the notion of “deducing” structural elements from the shape of the support adequately described what Newman and Stella were up to: it didn’t fit Newman’s intuitive determinations of where precisely to place his zips, and it failed to capture the sense in which in Stella’s aluminum, copper, and metallic purple series the stripes and the shapes of the support are given together in a single gestalt. Finally, [it implies] that the Cubists and Mondrian had been engaged with the same problem as Stella but had failed to resolve it with equal consistency and rigor, which I came to see was an ahistorical way of describing Stella’s relationship to his predecessors (FRIED, 1998, p. 24).

Desta vez, ele retoma as obras dos três pintores, mas sob distinta ótica, a saber, o conflito entre a opticalidade e a literalidade, manifesto sobretudo na tensão entre as formas representadas sobre a tela (*depicted shapes*) e o suporte pictórico (*literal shape*). Para Fried, nem Noland nem Olitski conseguem resolver em suas obras tal conflito, cabendo a Stella sua superação. No primeiro caso, o caráter literal do suporte pictórico é eclipsado pela ilusão óptica alcançada por Noland através da cor. Resulta daí uma espécie de cisma, no âmbito mesmo da obra, entre o suporte “real” e a opticalidade que o dissolve:

One is made to feel, that is, that in these paintings the distinction between depicted and literal shape marks a difference not simply between two kinds of shape – each, so to speak, conceived of as a pictorial entity – but between two utterly distinct and different kinds of *entities*. The first of these, depicted shape, is powerless to make itself felt except by acknowledging the primacy of the other, while that other, literal shape, does not hold as shape. It *is* a shape, but what this now seems to mean is only that it is an object in the world – an object

whose relevance to our experience of the painting is not clear (FRIED, 1998, p. 82).

Ilustram a análise as séries de *Diamonds* (1964-7), especialmente aquelas onde a forma geométrica básica do suporte se achata (como em *Approach*, de 1966). A interação entre as faixas cromáticas paralelas sobre a tela produz um efeito óptico que, ao lado do aplainamento da forma, dissolve o limite externo do quadro. Tal dissolução ocorre também nas longas telas horizontais, cuja combinação entre cor e extensão produz uma sensação de evasão do suporte pictórico. **Neste ponto, Fried se refere diretamente à análise que Krauss realiza em “On Frontality”: os quadros alongados e estreitos de Noland comprovariam a obliquidade da pintura modernista.**

As *spray paintings* criadas por Olitski a partir de 1965, onde não se constata nenhuma forma representada sobre a tela, em vez de dissolverem o caráter literal do suporte pictórico, o pressupõem e o enfatizam: “In Olitski’s early spray paintings literal shape’s assumption of authority has become not merely relative but absolute, as though it alone were capable of performing the office of shape, of being felt as shape” (FRIED, 1998, p. 84). O crítico refere-se pontualmente aos quadros verticais do pintor, na medida em que as pinturas mais tradicionais sugerem uma caixa que contém uma ilusão de profundidade afeita à pintura tradicional. Quanto aos primeiros, Fried atesta: “In the very best narrow vertical paintings, the framing edge does not appear to contain the illusion; on the contrary, the illusion ‘contains’ the limits of the support” (FRIED, 1998, p. 85).

Se as obras de Olitski e Noland tratam de intensificar o conflito entre a modalidade exclusivamente visual da ilusão modernista e o caráter literal do suporte pictórico, os quadros de Stella representam, por sua vez, sua superação. Aqui, deve-se compreender a estratégia de Fried em sua revisão da obra de Stella. Em “Three American Painters”, o crítico, recorrendo à estrutura dedutiva, declarou a prevalência da *literal shape* sobre a *depicted shape*, de modo que esta última se constitua a partir daquela. Todavia, frente ao desenvolvimento da prática minimalista, Fried põe-se a distinguir a literalidade defendida pelos artistas em torno do Minimalismo e aquela compreendida como um traço constitutivo da pintura modernista.

Conforme foi dito acima, Fried imediatamente identificou uma espécie de filiação entre o reducionismo modernista de Greenberg e a prática minimalista. O elo entre estas duas perspectivas é, justamente, as telas de Frank Stella baseadas na estrutura dedutiva, as quais anunciam o perigo iminente de desaparecimento da ilusão óptica frente ao estabelecimento absoluto da literalidade:

There are certain younger artists to whose sensibilities all conflict between the literal character of the support and illusion of any kind is intolerable and for whom, accordingly, the future of art lies in the creation of works that, more than anything else, are *wholly literal* – in that respect going “beyond” painting. [...] But [...] the literalness isolated and hypostatized in the work of artists like Donald Judd and Larry Bell is by no means the *same* literalness as that acknowledged by advanced painting throughout the past century: it is not the literalness *of the support*. Moreover, hypostatization is not acknowledgment. [...] Their pieces cannot be said to acknowledge literalness; they simply *are literal* (FRIED, 1998, p. 88).

Diante da ameaça minimalista, o crítico reposiciona-se, afirmando que os polígonos irregulares de Stella não ofuscam a opticalidade, mas **propõem uma dissociação entre literalidade e o suporte pictórico, minando, por seu turno, a proposta minimalista**. Em sua revisão da obra de Stella, Fried substitui a submissão da *depicted shape* à *literal shape*, por uma relação de continuidade entre a delimitação física da tela e os elementos pictóricos dispostos sobre ela, de modo que **a literalidade modernista seja não literal, mas fundamentalmente pictórica**.¹⁰⁵

Em sua série de polígonos irregulares, como *Moultonboro III* (1966), *Chocorua III* (1966), *Tuftonboro III* (1966) e *Conway III* (1966), Frank Stella cria telas que dão a impressão de resultar da combinação (justaposição, superposição etc.) de figuras geométricas regulares. Tal sensação provém, em parte, do fato de o pintor partir parcialmente da lógica dedutiva: nestes quadros, observam-se faixas cromáticas paralelas ao limite concreto do suporte pictórico. Mas essas fitas, ao contrário do que ocorre nas *Black Paintings*, não acompanham e ecoam fielmente o formato da tela, mas produzem desvios angulares em relação a ele. Daí resultam algumas variações de faixas cromáticas: elas podem delimitar figuras geométricas regulares no interior do quadro, ou ainda serem interrompidas em determinadas arestas, entre outras possibilidades que fazem coincidir apenas ocasionalmente as *depicted shapes* com as *literal shapes*. **Tais coincidências (ou continuidades), ao sugerirem as combinações**

¹⁰⁵ Há que se ressaltar que, se por um lado, os quadros produzidos por Frank Stella entre o final da década de 1950 e o início da década de 1970 são fundamentais para o debate a respeito do esgotamento da pintura e o surgimento do Minimalismo, o mesmo não pode ser dito em relação a sua obra posterior, visto que Stella deixa de ser *minimalist* para se autodefinir *maximalist*. Se Roberta Smith, a propósito da retrospectiva do artista no Whitney Museum, é da opinião de que “the show provides an overdue update on the mythic, maligned artist who has adamantly done it his way,” Peter Schjeldahl afirma que “his impact on abstract art was something like Dylan’s on music and Warhol’s on more or less everything. Nothing that Stella has made since exercises such authority.” Tomando o *framework* de Fried como referência, pode-se dizer que, a partir de então, Stella aprofunda sua investigação sobre a imbricação entre a *depicted shape* e a *literal shape* de modo bastante curioso, já que com frequência cada vez maior, o artista produz enormes e extravagantes relevos tridimensionais a partir de uma solidariedade entre as *depicted shapes* e as *literal shapes*. Isto é, as formas representadas são, de fato, fragmentos concretos de material acrescentados ao plano pictórico. Em muitos casos, porém, a cor deixa de sublinhar uma implicação entre as formas literais e aquelas representadas, emancipando-se por completo de uma investigação estrutural mais explícita. A questão estrutural, de fato, é um ponto a ser considerado aqui: se nas obras elaboradas nas primeiras décadas, havia uma estrutura básica a ser investigada, em sua produção mais recente há uma obliteração desta conforme se pode constatar, por exemplo, no fato de seus grandes relevos não exibirem de modo explícito a estrutura que os suporta (evidentemente, a estrutura neste caso é mais dispersa, entrópica e não tanto geométrica, racional). A análise do desenvolvimento da poética do artista se deu por ocasião de sua mais recente retrospectiva no Whitney Museum, entre 2015 e 2016, onde se constata, de fato, a coerência de sua trajetória, partindo de uma redução estrutural e chegando a gigantescas construções híbridas que evocam, por assim dizer, o assalto espacial de alguns trabalhos de Iole de Freitas e Nuno Ramos. Smith sintetiza a exposição do seguinte modo: “It moves from his days at the pinnacle of the New York art world as a Minimalist prodigy and the brightest hope of abstract painting through his rogue years as Minimalism’s most prominent, unrepentant apostate. Mr. Stella began by painting himself into a corner – defining his medium so literally that there seemed nothing left to do with it – and has spent most of his career blasting his way out [...] He first abandons painting’s four-cornered canvas, then its flat surface, and sometimes the wall – and yet, from time to time, he returns to them all.” Para a *review* de Smith, acessar: http://www.nytimes.com/2015/10/30/arts/design/tracking-frank-stellas-restless-migrations-from-painting-and-beyond.html?_r=0. Para a *review* de Schjeldahl: <http://www.newyorker.com/magazine/2015/11/09/big-ideas-the-art-world-peter-schjeldahl>.

de formas geométricas que, por sua vez, geram os polígonos irregulares, dão a impressão de que a *literal shape*, na realidade, é produto da *depicted shape*. Porque, se o formato concreto do suporte sugere a combinação de polígonos, são as faixas e formas cromáticas dispostas sobre a tela que, de fato, confirmam a alusão. E assim:

From a literalist point of view the aspect in question is experienced as a conflict between pictorial illusion of any kind on one hand and literalness as such on the other; the conflict is unacceptable because it compromises the latter; and its elimination entails making works of art (or putative works of art) that are nothing but literal – works in which illusion, to the extent that it may be said to exist at all, is itself literal. Whereas Stella’s new paintings, by making literalness illusive, not only come to grips with but actually resolve what I described earlier as the conflict in Noland’s and Olitski’s paintings between a particular kind of pictorial illusionism – addressed to eyesight alone – and the literal character of the support (FRIED, 1998, p. 95).

Assim como Fried, Krauss também aborda a obra de Stella, em um primeiro momento, pela perspectiva modernista, voltando-se a ela posteriormente em um contexto de discussão minimalista. Os polígonos irregulares de Stella apresentados em 1966 na Castelli Gallery representam para Krauss tanto uma continuação quanto uma ruptura de sua investigação anterior, tendência ambígua esclarecida pela autora em “On Anthony Caro’s Latest Work”, escrito um ano depois de sua *review* sobre Stella:

In the case of Frank Stella’s most recent paintings there is a withdrawal from the kind of structure which obviated the need for compositional decision within the interior of his paintings, to one that now calls for relationships between parts of the paintings’ fields. But in so pulling back, Stella was able to reopen for himself the issue of color. He was able to expand his palette beyond the monochrome demanded by the insistently unified fields of his earlier work (KRAUSS, 1967, p. 26).

Trata-se de um prosseguimento, na medida em que há ainda a existência da “estrutura dedutiva”; a ruptura surge na recusa do artista em produzir um efeito escultórico táctil, visto não haver uma extensão das obras para o espaço tridimensional real do espectador. Em outras palavras, “They do not jump off the surface but remain completely imbedded within it and simply offer the eye a startlingly rich and peculiarly impalpable field of color” (KRAUSS, 1966, p. 47).

Nessa *review*, Krauss defende a prevalência da mesma estrutura dedutiva teorizada por Michael Fried a respeito das pinturas anteriores de Stella,¹⁰⁶ ao

¹⁰⁶ Cabe lembrar aqui que a “estrutura dedutiva” é um conceito matemático fundamental à geometria. Trata-se de um sistema de pensamento no qual determinadas afirmações se baseiam em premissas, aceitas ou provadas. A respeito de sua utilização por Fried, David Carrier esclarece que “In the 1960s, Michael Fried famously argued that the internal composition of Frank Stella’s paintings was deduced from the shape of their frames. Without this deductive structure, he feared that abstract art would merely become a form of decoration” (CARRIER, 2008). É bom ressaltar que até mesmo a estrutura dedutiva definida por Fried provém da análise de Greenberg sobre a obra de Barnett Newman: “Newman’s pictures becomes all frame in itself [because] the picture’s edge is repeated inside, and *makes* the picture instead of merely being *echoed*” (GREENBERG, 1992, p. 226). Quem esclarece a filiação é Lawrence Alloway no catálogo de sua exposição *Systemic Painting*, de 1966, sugerindo que a pintura de Newman – ao lado da obra de Rothko e

afirmar que “the shapes developed in this way continue both the rigor and the import of the deductive structure of the earlier paintings.” Contudo, ela não esclarece, por exemplo, como em uma tela como *Conway I* (a obra analisada pela crítica), estariam em jogo duas estruturas dedutivas distintas, tensionadas: a do grande retângulo e a do pequeno paralelogramo que ressoa no primeiro; bem como da diferença de altura das faixas na parte inferior do quadro. Isto é, nestas obras de Stella, a estrutura dedutiva não é tão óbvia, na exata medida em que o pintor decide trabalhar com formas irregulares. Uma interpretação mais adequada é aquela realizada por Lawrence Alloway:

The new paintings are a kind of two-level image, with the contoured stretcher providing one kind of definition and the painted forms, cued by the stretcher but not bound to it, making another. Color is bounded by painted bands or by the edge of the canvas, which has the effect of scrambling the spatial levels of the painting. This act of superposition disregards the idea of deductive structure which Michael Fried proposed as the present historical necessity of “modernist” painting in which the painted image is obedient to the shape of the perimeter (ALLOWAY, 1968, p. 53).

Mas, se em Fried, os polígonos irregulares de Stella problematizam a lógica dedutiva que estrutura os seus trabalhos precedentes de modo a valorizar o aspecto visual e antiliteral da pintura modernista, em Krauss reitera-se a ilusão gerada pelas novas séries de Stella, sem haver questionamento da lógica dedutiva:

Stella’s new work eliminate this literalness [of a full blown sculpture] and instead address themselves to the adumbration and hence the illusiveness of vision – a vision which wishes to know the objects presented to it, from experiences of touch as well as from sight, but which will always know them only piece-meal. The poignance of this wish is imbedded in Stella’s work which gives the painting to the viewer in terms of a sublimely present and intellectually graspable whole, but always retains the illusiveness and the illusion which we recognize from our experience with real things (KRAUSS, 1966, p. 47).

1.3.2

Stella, Minimalista

Krauss também se volta para a obra de Frank Stella já em um contexto de contestação do formalismo *greenbergiano*. De fato, tal não parece ser apenas uma mudança de posição da ensaísta, decorrendo de sua percepção quanto ao vínculo explícito entre Stella e os minimalistas, comprovado, por exemplo, pela entrevista que o artista concederia a Bruce Glaser ao lado de Donald Judd. Quanto a isso, é elucidativa a passagem de Benjamin Buchloh no debate “1967/1987: Genealogies of Art and Theory,” organizado por Hal Foster na Dia Art Foundation:

Still – teria exercido forte influência nos jovens pintores da década de 1960, em vez da pintura gestual dos expressionistas abstratos Pollock e De Kooning.

In 1965 Fried attempted in “Three American Painters” to deploy Stella as a last bastion against the onslaught of minimalist aesthetics, but – alas – he did so in vain. By 1967, the time of “Art and Objecthood”, Stella was already one of the key figures of the minimalist generation, actively pursuing the Project of completing and transcending the formalism of New York School art. Ironically, it was Stella, Fried’s last ally, who had actually initiated the emerging aesthetics of minimalism (BUCHLOH, 1998, p. 65).

O vínculo entre Stella e os minimalistas é investigado por Krauss em algumas ocasiões. Em “Line as Language: Six Artists Draw,” texto curatorial elaborado pela autora em 1974 para uma exposição coletiva¹⁰⁷ com trabalhos de Robert Morris, Mel Bochner, Richard Serra, Dorothea Rockburne, Sol LeWitt e Richard Tuttle, observa-se um esforço da crítica em analisar as pinturas do artista já em um contexto dominado pelo *éthos* minimalista. O argumento, também encontrado de modo idêntico em “Double Negative,” amplia a análise sob a lógica dedutiva rumo à defesa da externalidade:

The signs that haunt Stella’s early stripe paintings are more than signifiers of their literal shapes. *Die Fahne Hoch* (1959) is deductively structured; so is *Luis Miguel Dominguin* (1971). But both paintings arrive at a particular configuration, which is the configuration of a cross. We could call this accidental, of course, just as we could conceive it as accidental that the cross itself relates to that most primitive sign of an object in space; the vertical of the figure projected against the horizon line of a nascent ground. But, in front of these pictures, one feels a necessary bond between the three types of meaning that are folded into a single act of division: the meaning of structural logic; that of representational gesture; and that of symbolic gesture. [...] The logic of the deductive structure is therefore shown to be inseparable from the logic of the sign [...] The real achievement of these paintings is to have fully immersed themselves in meaning, and to have made meaning itself a function of surface – of the external, the public, of a space that is in no way a signifier of the *a priori*, or of the privacy of intention (KRAUSS, 2010, p. 213).

Krauss observa nas *Black Paintings* de Stella uma afirmação da externalidade, sendo subjacente ao seu argumento a rejeição à relação analógica entre o espaço pictórico ilusionista e a expressão tida enquanto projeção de uma interioridade. Sendo assim, a ensaísta não descarta a lógica dedutiva de Fried, mas a põe a serviço de sua defesa da externalidade da escultura minimalista, associando-a, por fim, à lógica semiológica de formação do signo. Opera-se aqui, portanto, um deslocamento *formalista* em Krauss já anunciado pelo título da exposição. A relação metafórica da linha com a linguagem inaugura, por assim dizer, uma terceira via de investigação de seu formalismo, qual seja, aquela que Richard Wolheim denomina de Formalismo Latente em oposição ao Formalismo Manifesto, conforme o que segue:

For Manifest Formalism, the forms that contain the essence of a painting are forms observable across its surface. In principle they are isolable from the rest of the visual array so that they can then be exhibited, by means of a diagram or

¹⁰⁷ A exposição ocorreu na Princeton University Art Museum, entre 23 de fevereiro e 31 de março de 1974, a convite de Aaron Lemonick. Krauss, então diretora do Visual Arts Program, convidou os seis artistas para realizarem trabalhos *in situ*.

other form of depiction, for our attention. The Formalism that Roger Fry advocated and Leo Steinberg resents is clearly Manifest Formalism. By contrast, for Latent Formalism, the forms essential to a painting are not observable across its surface. They underlie the pictorial surface, from where they have to be retrieved: and, once they have been retrieved, they are capable only of purely abstract formulation. They cannot be exhibited or depicted. In our day Latent Formalism is best-known in the version that assimilates painting to something like language, and that holds that individual paintings have an underlying syntax. On this version, the essence of a painting resides in its syntactical form (WOLHEIM, 1995, p. 14).

A tipologia de Wolheim, se não deve ser interpretada enquanto uma camisa de força taxonômica, tem a vantagem de ser esclarecedora. **Pois ela auxilia na compreensão de uma mudança de postura analítica de Rosalind Krauss já no início da década de 1970, a partir da centralidade que o modelo linguístico assume em sua prática formalista.** Que a linguagem já serviria de modelo até mesmo no seio do formalismo *greenbergiano*, comprova-se pelo fato de Fried considerar a estrutura dedutiva enquanto **substância e sintaxe** da obra de Stella, em uma espécie de entrelaçamento do Formalismo Manifesto com o Formalismo Latente. Ou até mesmo em Greenberg, cujo formalismo já lidava com o desafio de considerar os elementos plásticos sem estarem encerrados em formas discretas. No caso de Krauss, seu Formalismo Latente é investigado reiteradas vezes ao longo de toda sua trajetória crítica, seja em sua leitura das colagens cubistas, seja na análise das telas de Jackson Pollock vistas acima, seja em sua abordagem do informe, ou até mesmo em seu interesse pela questão das séries que a obra de Frank Stella suscita.

1.3.2.1

Frank Stella e o problema das séries

A obra de Stella é o alvo de Krauss em sua reavaliação do Modernismo *greenbergiano*, em “Stella’s New Work and the Problem of Series,” publicado em 1971 (não à toa um dos primeiros ensaios considerados neste capítulo). Para a ensaísta, as pinturas em série de Stella – a exemplo de *Odelsk*, *Chodorow* e *Narowla* – questionam a própria viabilidade da pintura em séries. Três elementos são responsáveis por esta ameaça pictórica: a absoluta irregularidade geométrica das obras aliada às diferenças de texturas utilizadas em cada tela (feltro, vinil, tinta etc., que faz com que cada versão da série apresente relações internas entre os elementos totalmente distintas das demais) e também à ambiguidade de orientação semelhante ao cubismo. Os três aspectos, em conjunto, eclipsam o sistema projetivo e ordenador a partir do qual cada componente da série deveria ser desenvolvido, em proveito justamente dos elementos discretos – isto é, uma pintura como a de Stella não pode ser subsumida simplesmente pelo procedimento serial que a estrutura: ela será sempre mais do que este arranjo.

Embora não haja uma afirmação explícita a respeito, **o ensaio discute a diferença entre a série e o serial crucial ao Minimalismo**, inserindo-se em um debate com contribuições de Lawrence Alloway em *Systemic Painting*, John

Coplans (“Serial Imagery: Definition”)¹⁰⁸, Mel Bochner (“Serial Attitude”)¹⁰⁹ e “Serial Art, Systems, Solipsism”) e também Michael Fried. Em seu “Art and Objecthood”, o autor identifica o surgimento das séries no Impressionismo,¹¹⁰ sendo estas utilizadas em um contexto de elucidação mútua, tanto expressiva quanto formal, de cada pintura constituinte de uma dada sequência:

On the one hand, seeing a number of paintings all of which represent essentially the same approach to the same formal issue makes understanding the issue much easier than it would otherwise be; on the other, the differences among the paintings within a given series serve to bring out the particular expressive intonation of each [...] The series, then, has become one of the modernist painting’s chief defenses against misinterpretation (FRIED, 1998, p. 257-8).

Pela perspectiva modernista, a série deve ser compreendida no contexto expressivo desenvolvido por cada artista. Não se trata, portanto, ainda da serialização industrial enquanto principal procedimento da prática minimalista

¹⁰⁸ Escrito em 1968 para o catálogo da exposição homônima no Museu de Arte de Pasadena, o texto investigava princípios seriais em obras de Monet, Albers, Reinhardt, Louis, Stella e Bell: “You simply can’t have a masterpiece with Josef Albers. With Frank Stella’s black series, you can’t have a masterpiece. And Warhol Brillo boxes, you can’t pick the masterpieces. They’re serial” (COPLANS *apud* NEWMAN, 2000, p. 215). Por mais que não haja, neste ensaio, uma distinção clara entre a série – enquanto trabalhos sobre o mesmo tema – e o serial – como obras baseadas em um sistema – não se pode deixar a confluência a respeito do tema. Para uma consideração deste texto, ver a *review* escrita por Brian O’Doherty na *Artforum* (fevereiro de 1998), disponível em: <http://www.thefreelibrary.com/Provocations%3A+Writings+by+John+Coplans.-a020544478>.

¹⁰⁹ Publicado em dezembro de 1967 pela *Artforum*, o texto focalizava a ordem serial, e não um estilo, a partir de um conjunto de obras enumeradas pelo artista: Edward Muybridge, Thomas Eakins, Jasper Johns, Sol LeWitt, Alfred Jensen, Donald Judd, Larry Poons etc. Nesse texto, ao contrário de Coplans, Bochner diferencia a série do serial, levando em consideração, inclusive, as invenções musicais de Schönberg, mas também de Bach ou Beethoven. Bochner: “‘The Serial Attitude’ was a direct assault on their [Tom Hess and others] whole system of values. Not just because it presented art that they didn’t like, but because of the attitude it took – *trans-stylistic* and *meta-critical*” (BOCHNER *apud* NEWMAN, 2000, p. 233). “Serial Art, Systems, Solipsism” foi publicado no mesmo ano, na *Arts Magazine*, participando também da antologia crítica *Minimal Art*, organizada por Gregory Battock. Nele, observa-se uma inclinação do artista em distinguir arte e objetualidade, tal como Fried: “Everything that exists is three-dimensional and ‘takes up’ space (space considered as the medium in which the observer lives and moves). Art objects are qualitatively different from natural life yet are coextensive with it. This ‘intrusion factor’ is the basis of the *unnaturalness* of all art” (BOCHNER, 1968, p. 93). Por fim, deve-se ter em mente que a questão da série é também uma questão historiográfica estreitamente vinculada às desconfianças quanto a possibilidade de uma história global, conforme propõe Michel Foucault em *A Arqueologia do Saber*: “De agora em diante, o problema é constituir séries. [...] Ora, na história das ideias, do pensamento e das ciências, a mesma mutação provocou um efeito inverso: dissociou a longa série constituída pelo progresso da consciência, ou a teleologia da razão, ou a evolução do pensamento humano; pôs em questão, novamente, os temas da convergência e da realização: colocou em dúvida as possibilidades da totalização. Ela ocasionou a individualização de séries diferentes, que se justapõem, se sucedem, se sobrepõem, se entrecruzam, sem que se possa reduzi-las a um esquema linear” (FOUCAULT, 2009, p. 8).

¹¹⁰ Pode-se questionar a invenção das séries no Impressionismo, caso se leve em conta a recorrência de temas que caracteriza boa parte das práticas artísticas Renascentistas e Antirrenascentistas. O Maneirismo, enquanto sistema dialético que relaciona as duas tendências, pode então ser lido enquanto uma “autonomia da práxis”, considerada enquanto crise da arte, apenas se, conforme Argan, “se entenda a integração de um componente crítico nos processos da arte, ou seja, a crítica de todos os dogmas e de todas as normas, de todas as tradições institucionalizadas e de todas as teorias do belo” (ARGAN, 1999, p. 389).

baseado em uma desconfiança geral em relação à noção de composição. “In abstract art”, esclarece Foster, “seriality pertains to the logic of pictorial ordering of the motif more than to the technical production of the work” (FOSTER, 1996, p. 63). Tal argumento explica a analogia proposta por Fried entre a obra de Noland e a sintaxe na linguagem verbal, a fim de enfatizar a justaposição e a relação entre os elementos como produtora de sentido (e não os elementos considerados isoladamente). Sendo assim, as séries do pintor são como transformações sintáticas visando à transmissão de uma mensagem nova. Tal é a abordagem da série modernista, a partir da lógica *greenbergiana*.

O efeito da ótica de Clement Greenberg é, segundo Leo Steinberg,¹¹¹ “to put all *painting in series*” (STEINBERG, 2002, p. 10). Se as características próprias e insubstituíveis da pintura funcionam como o substrato de criação para Noland, Louis e Frankenthaler, a abordagem delas (isto é, o *medium* de cada artista) difere caso a caso. Ou seja, por mais que os pintores acima referidos utilizem os elementos e recursos próprios e unicamente característicos à pintura para produzir suas obras, cada artista cultiva um *medium* por meio do qual focaliza-se não apenas o objeto (a pintura em particular), como também a pintura enquanto gênero artístico:

Once the medium was found – whether it was pouring rivulets of paint, spraying colors into one another, centering concentric circles of color – it both permitted the generation of a series of objects made through that medium, and demanded it. Demanded, because insofar as the creation of the medium was tied to the nature of painting generally, it was tied to the need for painting itself to signify. And this would entail a kind of deepening of the meaning through reiteration that a single statement could not achieve (KRAUSS, 1971c, p. 41).

À necessidade de significação (*the need for painting itself to signify*) da pintura, recorre-se à série, entendida aqui como trabalhos que utilizam o mesmo *medium*. Mas a utilização da série é o recurso por meio do qual o *medium* de determinado artista se torna visível.¹¹² Com isso, tem-se uma relação de implicação mútua entre série e *medium*, na medida em que a utilização da série pelos pintores modernistas torna possível a visibilidade do *medium*, conferindo um significado à pintura (a lógica dos argumentos é ainda *greenbergiana* – a

¹¹¹ Trata-se do ensaio “Other Criteria,” cuja fração fora publicada na revista *Artforum* em março de 1972 com o título de “Reflections on the State of Criticism.” Trata-se de um ensaio bastante interessante, pois o autor traça uma tradição norte-americana de desdém à arte, localizando-a nos pintores novecentistas e chegando às práticas dos anos 1960. Tal genealogia é, no mínimo, inovadora, colocando-se alternativamente à narrativa *greenbergiana*. Para Steinberg, a tradição pictórica norte-americana valoriza recorrentemente outros atributos e campos que não a arte (o trabalho, a ação, o *happening* etc.). Steinberg questiona com precisão a lógica *greenbergiana*, argumentando que a oscilação óptica entre ilusão e planaridade pode ser constatada ao longo de toda a história da pintura ocidental – em especial, após o Renascimento. “It is a provincialism”, decreta o autor, “to make the self-critical turn of mind the sufficient distinction of modernism” (2002, p. 21).

¹¹² Em “Style”, Meyer Schapiro enumera algumas fontes para a gênese do estilo, tais como a função do artefato, a matéria de que ele é feito, o seu conteúdo e, por fim, seu *medium*: “Style, then, is the means of communication, a language not only as a system of devices for conveying a precise message by representing or symbolizing objects and actions but also as a qualitative whole which is capable of suggesting the diffuse connotations as well and intensifying the associated or intrinsic affects. By an effort of imagination based on experience of his medium, the artist discovers the elements and formal relationships which will express the values of the content and look right artistically” (SCHAPIRO, 1994, p. 83).

pintura não significa nada além dela mesma). Quanto a isso, é esclarecedor o comentário de Yve-Alain Bois:

There is no need for long philosophical preambles [...] in order to see that seriality is just another aspect of the dialectic of identity and difference [...]: it is partly because it can be measured by a morphological constancy that the unicity of the works stands out so much in each series (BOIS, 1991, p. 12).

Note-se no trecho acima que Bois refere-se a uma constância morfológica que é o horizonte a partir do qual uma determinada obra ganha proeminência. O epíteto “morfológico” não é utilizado aqui despropositadamente. Assim como Richard Wolheim estabelece uma distinção entre um Formalismo Manifesto e um Formalismo Latente, Bois propõe diferenciar um Formalismo Morfológico e um Formalismo Estrutural:

The antiformalism that was prevalent in the discourse of art criticism in the seventies can thus be explained in great part by a confusion between two kinds of formalism, one that concerns itself essentially with morphology (which I call “restricted” formalism), and one that envisions form as structural [...] The confusion was compounded by Greenberg’s gradual turnabout. While his analyses of the dialectical role of *trompe-l’œil* devices in George Braque’s Cubist still lifes or that of the alloverness of Jackson Pollock’s drippings are to be counted on the structural ledger, by the late 1950s his discourse was more reminiscent of the morphological mode promulgated at the beginning of the twentieth century by the British writers Clive Bell and Roger Fry, whose concern was merely good design. The distinction between these two formalisms is essential to a retrieval of formalism (as structuralism) from the wastebasket of discarded ideas (BOIS *et al.*, 2011, p. 33).

Assim como Duve, Bois propõe perfis distintos para a trajetória formalista de Clement Greenberg, observando aí mudanças de seu pensamento. O trecho acima elucida bastante o tipo de apropriação que Bois e Krauss realizam da obra de Greenberg, seja, como se viu mais acima, pela releitura da crise da pintura de cavalete catalisada por Jackson Pollock, seja, como será visto mais adiante, pela leitura semiológica do Cubismo. A questão das séries também está associada a estes dois tipos de formalismo, seja pela constância morfológica que estabelece, conforme Bois, a dialética entre identidade e diferença, seja pela aproximação da série ao modelo linguístico por meio da invenção do *medium*.

É a série que permite a repetição do *medium* e, por consequência, sua leitura. Há, portanto, uma circularidade: a utilização do *medium* conduz à série e a demanda; a série, devido à reiteração do *medium*, viabiliza uma leitura deste, pois, como afirma Krauss, em um vínculo explícito com o modelo linguístico, uma única afirmação (*a single statement*) não é capaz de fazê-lo. A este respeito, é esclarecedora uma passagem de Krauss de seu *The Optical Unconscious*, onde se lê:

Isn’t repeating oneself precisely what painting allows one to do, especially once one has found one’s particular language, the stylistic invention that will allow one to move inside it and inhabit it, growing and changing within the new syntax one can call one’s own? (KRAUSS, 1994, p. 255).

Como código que deve ser enviado e compreensivamente recebido, o

medium da pintura modernista é dotado de uma capacidade de significação dependente da série, isto é, de sua recorrência no conjunto da obra de um determinado artista. O problema da série anunciado no título do ensaio provém especificamente quando ela se torna o próprio *medium*, deixando de ser o fundo (*ground*) que o torna visível – isto é, Krauss aqui realiza uma passagem da série, compreendida como um conjunto de criações em torno de um mesmo tema e/ou procedimento, para o serial, entendido como obras submetidas a um princípio organizador (a permutação, por exemplo). O problema serial, que será analisado mais adiante em estreita conexão com a Arte Conceitual, coloca em xeque a própria existência da pintura, na medida em que o trabalho se define pela sua proposição, conforme esclarece Krauss em “Problems of Criticism X: Pictorial Space and the Question of Documentary”:

In the case of the serialized painting, what seems to happen – and happen with increased force the more obviously permutable the image is – is a lessening of one’s sense that one is copresent with the painting in question or that one is copresent, which is to say, sharing the same space, with all of it (KRAUSS, 1971, p. 68-9).

Tal fato é celebrado por Mel Bochner ao afirmar que “for some artists order itself is the work of art” (BOCHNER, 1968, p. 93). Mas esta cisão não é apenas efeito da regularidade, completude e repetição dos sistemas ordenativos de Dan Flavin, Sol LeWitt, Carl Andre, entre outros. A cisão entre o observador e a obra realizada pelo serial também é resultante da narrativa modernista, uma vez que cada tela deve ser compreendida no interior de uma cadeia histórica que justifica suas conquistas:

One of the tasks of modernist criticism has been to show that the way painting or sculpture makes the past part of its present, the way it both gives access to and outmodes the past is as material to it as anything else one might say about the experience of it. [...] So that in *Sketch for Les Indes Galantes* the image appears to contain an afterimage from the past as the “ground” against which its figuration or meaning is understood (KRAUSS, 1971, p. 69).

Krauss está se referindo aqui à argumentação desenvolvida em “A View of Modernism” (1972), que anuncia de modo mais explícito sua ruptura em relação ao Modernismo *greenbergiano*. Por esta lógica, o valor de uma obra reside na função que ela ocupa no interior da série histórica. Uma das contradições desse método de argumentação pode ser explicada do seguinte modo: se, de acordo com o crítico, o valor estético de uma obra tem origem no conteúdo (caso contrário reconhece-se uma boa composição apenas em termos formais, fato que não garante sua existência como obra de arte), tal significado está atrelado a uma perspectiva histórica, sendo, portanto, exterior à obra.¹¹³ Em outras palavras, a narrativa criada por Greenberg em ensaios como “Towards a Newer Laocoön,” partindo de uma confusão entre as artes até chegar ao momento em que cada arte é isolada em seu *medium*, serve como significado, ou

¹¹³ Tal argumento é desenvolvido também em maio de 1971, na *review* sobre Washington, na qual Krauss diz: “The fact that narrative has wormed itself back into the heart of modernist painting within the last two decades, so that each painting’s content becomes the telescoped history of a given pictorial problem, for which the picture in question forms a kind of lyric reply, is a problem central to the continuity strength of modernist art.”

conteúdo, externo à obra, utilizado para justificar seu valor estético. **A atenção voltada para a especificidade do *medium* é dissimulada, portanto, pela própria narrativa que justifica sua consolidação.** Assim, em uma obra de arte, aos elementos formais unem-se os aspectos históricos que os justificam e lhe servem de conteúdo. O *medium*, portanto, em vez de ser abordado através de sua especificidade, como propõe o método de Greenberg, o é pela história que o levou a afirmá-la. Semelhante argumentação surge em “Sense and Sensibility”, quando Krauss questiona os termos “desmaterialização” e “pós-Minimalismo”, na medida em que estes rótulos históricos propõem comunicar também o significado intencional das obras de arte:

The assumption behind the use of both these terms seems to be that the demarcations of historical time carry within themselves the profile of *meaning* – that in themselves they are adequate to characterize or define the deep import of works of art. The same assumption operates when, in answer to a question like, “What does this painting by Stella mean?” the reply comes, “It’s about his relationship to Johns and Newman.” The question asked was about meaning; the answer that is inevitably given is about historical context. The assumption is that they are synonymous. But they are not (KRAUSS, 1973, p. 44).

Nesse ensaio, Krauss ainda explicita o paradoxo desta argumentação, na medida em que, ao recorrer a Manet e o seu questionamento da pintura histórica, a alegação de Fried recoloca a história como fonte de significado. Independentemente da conquista artística de uma determinada obra, ela é invariavelmente lida, portanto, sob a lógica de uma filiação modernista. Assim, “meaning in the present becomes a coefficient of the past; explanation is circumscribed by the profile of a historicist model” (KRAUSS, 1973, p. 44).

Desse modo, tanto a conexão narrativa entre uma determinada obra e as conquistas precedentes quanto a serialização colocam em questão o caráter imediato da experiência estética, operando, portanto, uma separação entre obra e observador. **Krauss interpõe-se a meio caminho da série histórica *greenbergiana* e da metodologia serial minimalista** – pois ao questionar a viabilidade da pintura em séries, Frank Stella está se opondo a tal cisão:

In his paintings, Stella totally gives up permutation and [...] begins to undermine both the appearance and affect of the series. What is more, he deploys shape in such a way to suggest a focus for the works at or near their centers (This is particularly true of *Chodorow, Odelsk, and Narrowla*). Such centering is a strategy that works against the grain of an extendable or permutable idea which an unfocused or centrifugal arrangement tends to sponsor. Further, although there is a strenuous reduction of actual paint on their surfaces (in favor of collage and relief textures), Stella gives to these works the hallmarks of painterliness: changes of facture (texture) and disruption of local color by shading (cast-shadow). Both this new painterliness and new sense of focus tend to centralize the experience of the painting in the work at hand, which is to say in one’s copresence with it (KRAUSS, 1971, p. 44).

A copresença na obra de Stella é ainda reforçada pela tensão resultante das diversas orientações que cada tela oferece ao observador. Nesse sentido, as pinturas irregulares, ao apostarem em um jogo entre as formas, oferecem uma dinâmica entre planaridade e relevo que, por sua vez, exigem a presença do observador para fitá-las. Sendo assim, estas pinturas, distintamente pictóricas,

reagem aos perigos, não do Minimalismo (como propõe a abordagem de Fried), mas da desmaterialização proposta pela Arte Conceitual. Neste último caso, a serialização coloca em xeque a própria existência da pintura:

And once one's medium is serialization, one has reached a condition which is itself inimical to the existence of painting. Why this should be so was the subject of an earlier article in *Artforum* in which I claimed that serialization involves a withering away of the viewer's sense of copresence with the work of art at hand, or, in Walter Benjamin's terms, a destruction of the sense of aura. That these are the conclusions that are there to be drawn from serialization is a fact to which the phenomenon of conceptual art testifies. For Conceptual art wishes to transform the work of art into a simple token¹¹⁴ of a master idea, the way various printings of a poem are tokens of what we would call the poem itself. And this involves delivering up the notion of a medium into the arms of Media (KRAUSS, 1971c, p. 42).

O artigo ao qual Krauss se refere nesta passagem é precisamente “Problems of criticism: Pictorial Space and the Question of Documentary.” Publicado em novembro de 1971, ele apresenta de modo bem explícito uma divergência da crítica em relação às premissas de Clement Greenberg e de Michael Fried, conforme se constatou nas páginas iniciais deste capítulo. Resta apenas esclarecer quais seriam os elementos que levaram Krauss a se transformar em uma apóstata do formalismo *greenbergiano*.

¹¹⁴ A utilização do termo *token* nesta passagem conduz invariavelmente à semiótica *pierciana*. *Token*, aqui, é diferente do que o autor chama de *type* (tipo). Trata-se daquilo que se reconhece como *type-token distinction*, sendo o primeiro termo considerado o conceito de um objeto e o segundo um exemplo específico, uma ocorrência, deste. Para uma compreensão básica desta distinção, tome-se a frase de Gertrude Stein: Rosa é uma rosa é uma rosa é uma rosa. Haveria, nesta frase, três tipos e dez *tokens*. Precisamos nos aprofundar neste estudo, mas o que ele indica com certa clareza é a dívida de Krauss para | com a semiótica. Por outro lado, *token* é bastante utilizado por Clement Greenberg em seu famoso ensaio “Collage.” Neste caso, trata-se de uma forma visual.

1.3.3

Greenberger versus Apóstata

Em 1972, na edição comemorativa dos dez anos da *Artforum*, Krauss propõe a John Coplans um ensaio no qual avalia sua trajetória intelectual até aquele momento, em especial o seu vínculo com o formalismo *greenbergiano*. Resulta daí “A View of Modernism,” assim descrito pela autora:

Early in “A view of Modernism” I write about my age. I think this was really a declaration of farewell to ten years of my experience and to a kind of juvenile relation to authority figures. I felt that this was about publicly assuming my own voice and my own person. For years I was very angry at Michael for what he did and the same time incredibly grateful to him for having kicked me out. The next person to expel me was Clem and then I was really out of the family. I felt I had escaped an incredibly awful fate – the very fate that Kermit Champa, Ken Moffett, and Jane Cone all shared – which was never to be able to free themselves from this. So this declaration was about maturing. I think this was one of the reasons I wanted to say how old I was. The discussion about sounding as though I were forty arose because I had been writing out of the mouth of someone who was considerably older than forty, producing these packaged pronouncements and using this kind of dogmatic tone that I no longer wanted to associate myself with. So it functioned as a declaration that this was over (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 347).

A autocrítica que marca esse ensaio é realizada a partir de uma investigação a respeito dos termos Modernismo e formalismo, bem como da sua justa adequação. Do ponto de vista do formalismo, Krauss não hesita em afirmar a leitura superficial sobre os críticos modernistas, rotulados de formalistas por eliminar completamente o conteúdo de uma obra de arte. A autora demonstra que, se o significado de uma obra não mais se encontra naquilo que o sistema espacial da perspectiva organiza e revela, ele, por sua vez, deve ser encontrado no desenvolvimento histórico das práticas artísticas:

If someone asks us what’s so good about a painting by Stella and our answer is that he has to paint stripe because of Manet, etc., etc., and impressionism, etc., etc., and then cubism, and then we move on to a history of the necessity of flatness, we have made Stella painting into a particular kind of screen onto which we project a special form of narrative. The flatness that modernist criticism reveres may have expunged spatial perspective, but it has substituted a temporal one – i.e., history. It is this history that the modernist critic contemplates while looking into a vortex if, say, Stella’s concentric stripes: a perspective view that opens backward into that receding vista of past doors and rooms, which, because they are not reenterable, can only manifest themselves in the present by means of diagrammatic flatness (KRAUSS, 2010, p. 124).

A progressão histórica é, de acordo com a autora, uma das anomalias do Modernismo greenbergiano, ao lado de outras duas: o problema das séries (comentado acima) e também a incapacidade de lidar tanto com a escultura moderna quanto com o filme estrutural:

The conception of modernism in sculpture depends exclusively on describing the developments within constructed sculpture rather than work which is carved

or cast. What this has meant is that modernist critics find themselves tactically cut off from acknowledging the work of Arp, as well as most of Brancusi. [...] Their inability to deal with Richard Serra or Michael Heizer, or Keith Sonnier, or Robert Smithson, is anomalous in the extreme. Further, these critics have continually balked at admitting film to the status of “modernist art” (KRAUSS, 2010, p. 125-6).

Tais anomalias revelam a inocência modernista, manifesta em uma posição analítica do crítico/historiador tido como narrador onisciente, cujos juízos supõem uma crença irrestrita na objetividade histórica a despeito de uma sensibilidade relativa – o que indica uma total ausência de autorreflexividade (*self-reflexivity*), ausência esta que é fundamento de uma visão *greenbergiana* do Modernismo. Em sua visão mais abrangente, o Modernismo jamais descartaria a autorreflexividade, sendo considerado, assim, uma sensibilidade.

Se Krauss defende uma ampliação da sensibilidade modernista para além da estreiteza imposta pela teoria de Greenberg e Fried, não deixa de ser curioso o fato de ela utilizar, em sua autocrítica, um modelo historiográfico semelhante aos autores. De fato, em “A View of Modernism,” a crítica não deixa de comparar o formalismo de Greenberg com aquele proposto pelos críticos ingleses Roger Fry (1866-1934) e Clive Bell (1881-1964), para, em seguida, referir-se ao “existentialism criticism” dos anos 1950. Dito isso, torna-se patente o fato de haver, neste escrito, uma progressão clara, podendo assim ser descrita: Formalismo Inglês – Crítica Existencialista – Formalismo *Greenbergiano* – Modernismo Ampliado. Se assim é, pode-se dizer que Krauss revê, mas não quebra, a lógica histórica que estava habituada a aplicar. Comprova tal fato a última frase de “Richard Serra: Sculpture Redrawn,” onde se lê:

Serra once said that *Strike* had come to mean for him an homage to Barnett Newman – to the efficiency and directness with which Newman used a sequence of plane/line/plane to walk out of the imperatives of cubist space and to simply close the door behind him (KRAUSS, 2010, p. 153).

Tal parece também ser o caso das “strong misreadings” que Krauss observa décadas mais tarde nas poéticas de Warhol, Twombly, Hesse, Serra e Morris em relação às conquistas de Jackson Pollock. Ora, a visão de que Newman e Serra fecham a porta atrás de si não seria aquela do Modernismo estreito, contra a qual Krauss, em “A View of Modernism”, se dirige? Neste último ensaio, ela assim afirma:

The history we saw from Manet to the impressionists to Cézanne and then to Picasso was like a series of room *en filade*. [...] The effect of his [the artist’s] pictorial act was simultaneously to open the door to the next space and to close out access to the one behind him (KRAUSS, 2010, p. 121).

Pode-se supor que os seis meses que separam a publicação dos dois ensaios tenha sido o tempo suficiente para a autora mudar de opinião quanto ao seu método historiográfico. A probabilidade de tal suposição estar correta parece ínfima se levamos em consideração a autocrítica que a autora realiza utilizando para tal semelhante enquadramento historiográfico para o desenvolvimento do método crítico nos Estados Unidos (a progressão do Formalismo Inglês ao Modernismo Ampliado). O que se pode afirmar indubitavelmente é a abertura de

Krauss para a produção contemporânea, conforme ela mesma esclarece em sua entrevista a Claire Brunet e Gilles A. Tiberghien:

Minha ruptura com Greenberg se deve em parte a nossas divergências de apreciação sobre a escultura. [...] Primeiramente ela se deu a partir de sua visão do cubismo. Aliás, eu escrevi um texto intitulado “The Cubist Epoch,” onde contesto a ideia de que o cubismo pertenceria a essa lógica da planaridade tão cara a Greenberg. [...] O segundo grande desacordo com ele se deu em torno da obra de [Richard] Serra, que Greenberg desde o início detestara, enquanto para mim, ao contrário, ele era muito importante – não só por si mesma, mas também em geral, para a compreensão da escultura. [...] Depois disso, a ruptura foi completa (KRAUSS, 1995, p. 464).

Identifica-se, portanto, três fatores que induzem a transformação de Krauss de *greenberger* a apóstata: a teoria cubista, a escultura moderna e também a querela em torno da obra de David Smith nas páginas da *Art in America* entre 1974 e 1978. Esta polêmica jornalística refere-se às obras inacabadas de Smith – em especial *Rebecca Circle* (1961), *Primo Piano III* (1962), *Circle and Box* (1963) – que se encontravam, na ocasião da morte do artista, em processo de pintura, sem estarem nem cruas em suas estruturas metálicas nem finalizadas com as cores porventura escolhidas pelo artista. Diante deste fato, os responsáveis pelo acervo de Smith, incluindo-se aí Clement Greenberg e Robert Motherwell, decidem retirar a demão intermediária de tinta, decisão que foi percebida por Krauss, dada sua intimidade com a produção do artista por ocasião do seu livro *Terminal Iron Works*. Ao analisar o conjunto de fotografias tiradas por Dan Budnik ao longo de mais de uma década, Krauss publica um ensaio na *Art in America* no qual questiona tais alterações:

Among the sculptures that are still in the estate of the artist, several have been deliberately stripped of paint – sandblasted, allowed to rust, then glossily varnished. Others have simply been left outdoors, unprotected over the years; their surfaces are flaking off under the pressures of heat and cold, rain and sun. Given the identity of the executors of the Smiths estate – Clement Greenberg, a well-known critic; Robert Motherwell, a well-known artist; and Ira Lowe, a Washington lawyer – all this becomes particularly disturbing (KRAUSS, 1974, p. 32).

Para Krauss, tal seria uma concessão ao gosto modernista pelo monocromo. Contudo, mais do que isso, a situação representa um enfraquecimento da integridade poética de Smith, na medida em que dissimula as idas e vindas de sua trajetória artística – já que a cor foi bastante utilizada pelo escultor como um elemento capaz de transcender a delimitação concreta e material de uma dada escultura, jogando com as associações e disparidades entre objeto e imagem. Os contra-argumentos não tardam a surgir, acusando Krauss de se utilizar de uma retórica que não corresponde aos fatos. As esculturas mencionadas pela crítica não seriam acabadas, apresentando apenas uma primeira demão de tinta enquanto que o processo pictórico-escultórico de David Smith demandava dezenas de iterações. Por indicarem apenas uma etapa intermediária, as primeiras camadas de tinta teriam sido retiradas.

Sem dúvida alguma, este caso é propício para se refletir sobre os compromissos – morais, políticos e estéticos – que os responsáveis por um dado acervo devem estabelecer caso desejem respeitar a memória de um artista. No escopo desse trabalho, a querela simboliza sobretudo o divórcio de Krauss em

relação ao método *greenbergiano*. O que fica ainda sem resposta, contudo, é o seu divórcio da *Artforum* em direção à fundação da *October*.

1.3.3.1

Artforum versus October

À coincidência histórica entre o lançamento de *Art and Culture* e a fundação da *Artforum*, parece se vincular o duplo divórcio de Krauss do sistema *greenbergiano* e também do conselho editorial do periódico. Ao rever sua trajetória, Krauss não deixa de assumir a enorme influência do pensamento de Fried nos seus primeiros anos de exercício crítico:

Insofar as Michael functioned as a role model for me, part of that package included Michael's unbelievable competitiveness and aggressiveness. He divided the world into "our team" and the "other team" just as he always spoke about real art and fake art – a distinction that operated of course in Greenberg's writing as well [...] It was clear that even that time the field was vectored around a struggle between the good guys and the bad guys. And, yes, I was on the team (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, 188-9).

As diferenças irreconciliáveis entre os integrantes do conselho editorial da *Artforum* entre 1967 e 1971 não impedem, todavia, a formação de um grupo de críticos empenhado no debate quanto aos rumos da arte norte-americana. De fato, se há algo louvável nesta empreitada, certamente passa pelo empenho desses pensadores em discutir a produção artística, em embates sempre agressivos, competitivos e acalorados (não se pode perder de vista, no entanto, que o limite do debate se dá no consenso de todos quanto ao pioneirismo da arte norte-americana). "For the first time", recorda Michelson, "I really felt that I was involved in a milieu; you could actually call people up and discuss what you were doing on the phone, or meet at an opening and go out and talk over coffee. For me it was unique" (MICHELSON *apud* NEWMAN, 2000, p. 144). Krauss, por sua vez, observa: "At *Artforum* there was an ethos of 'us'. We were pretty much of the same generation and we felt that something new was happening that we were arguing about among ourselves" (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 145). A despeito dos combates discursivos nas páginas da revista, seus integrantes não imaginavam que o debate ultrapassasse os limites discursivos:

I wasn't writing for a large public. At that point, the audience I imagined myself addressing was made up of artists and other writers and students who were reading the magazine. The only people I could *imagine* were the ones I knew who read the magazine (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 177).

Dada a estreita amizade entre Leider e Fried, o periódico assume um viés formalista, sendo considerado, até o final dos anos 1960, o porta-voz da crítica *greenbergiana*. Na virada da década, porém, o editor estreita laços com Robert Smithson, o que provoca um novo redirecionamento da *Artforum*. Segundo Michelson, "Phil became very, very dedicated to Smithson's work" (*apud* NEWMAN, 2000, p. 249), sendo tal opinião reiterada pelo comentário de Rose:

“Phil fell in love with Smithson. Smithson is key for the opening of the final chapter of *Artforum*” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 249). A aproximação entre Leider e Smithson não ocorre sem prejuízos; o vínculo representa também um distanciamento entre o editor e Michael Fried, conforme recorda Pincus-Witten: “When Philip had that fraternal cooling with Michael he had found new camaraderie with Bob Smithson. Smithson was very important” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 251). A amizade resulta do entusiasmo de Leider com a produção artística norte-americana recente e jogada à sombra pelo Modernismo *greenbergiano*: “Richard [Serra] and Bob [Smithson] and I became tighter and tighter” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 250).

Sendo assim, se, entre 1967 e 1971, a *Artforum* é considerada o meio de divulgação oficial do formalismo *greenbergiano*,¹¹⁵ trata-se, todavia, de um curto período de tempo. Basta que se diga que “Art and Objecthood” – famoso ensaio publicado em 1967 por Michael Fried – estabelece um antagonismo entre a teatralidade (presente no Minimalismo) e a pintura abstrata na mesma medida em que anuncia um gradativo recolhimento do crítico. Como recorda Mel Bochner,

Art and Objecthood was a kind of Manichaeian self-immolation, because essentially it’s a diatribe, one long scream. And then suddenly the screaming was over. The next year or two, *Artforum* published fewer and fewer articles about color-field painting until you get the final, virtually complete dominance of Minimalism and Postminimalism (BOCHER *apud* NEWMAN, 2000, p. 201).

O mesmo diagnóstico é fornecido pelo próprio Fried, ao rever sua trajetória por ocasião do lançamento de sua coletânea homônima:

I remember feeling, as early as the late 1960s, and with increasing force during the 1970s and after, that what might be called evaluated art criticism no longer mattered as it previously had. [...] The inference seems clear that the kind of criticism Greenberg and I practiced, each in his own way, was intimately linked with the values, qualities, and aspirations of the high modernist art we found so compelling, and that with the ever growing eclipse of high modernism in the later 1960s and 1970s (and after) the role of criticism became transformed – into cultural commentary, “oppositional” position taking, exercises in recycled French theory and so on (FRIED, 1998, p. 15).

O crescente desinteresse de Michael Fried pela cena artística contemporânea, resultante do eclipse do alto Modernismo, o faz concentrar suas energias no que o autor chama de pré-história da etapa abstrata da pintura ocidental. Rose:

Remember that Michael didn’t live in New York. Actually he never lived in New York, he was in Cambridge, but he used to come down a lot and we saw him a great deal. After *Art and Objecthood*, he wrote almost nothing about contemporary art. And he stayed true to Greenberg doctrine if and when he ever

¹¹⁵ Nas palavras de Hilton Kramer: “For many of us *Artforum* really acquired an existence or an importance because of mainly formalist criticism that *Artforum* published under Phil Leider. At that time it was mainly associated with Michael Fried, Rosalind Krauss, Barbara Rose somewhat less so – critics we just generally thought as ‘School of Greenberg.’ And that particularly acquired added momentum when *Artforum* moved to New York, Charlie Cowles was in place as the publisher and Phil Leider was running it in New York” (KRAMER *apud* NEWMAN, 2000, p. 216).

wrote on contemporary art again. But he started writing on “absorption and theatricality” shortly after that. And he just backed into art history through philosophy, really. He withdrew first into eighteenth, then the nineteenth, century (ROSE *apud* NEWMAN, 2000, p. 262).

A cumplicidade entre Richard Serra, Robert Smithson e Philip Leider resulta então em uma ampliação do escopo da revista, contemplando também manifestações vinculadas ao cinema experimental:

I remember walking into the office one day and he [Phil Leider] had been spending a great deal of time with Annette looking at movies. Looking at Michael Snow and Hollis Frampton and Paul Sharits and this whole group. He was tremendously excited. I also remember walking in and gathered around his desk there was Annette and Barbara and Yvonne Rainer. So before my very eyes Phil was obviously being converted to performance and to this kind of film. He was also talking in very excited ways about Smithson. So it was all there for him. If he wanted to make a magazine about a new set of issues and a new set of energies behind contemporary art, it was there for him to make (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 309).

Em outubro de 1970, a *Artforum* traz um texto de Mary Fuller intitulado “An Ad Reinhardt Monologue”, em que o artista, citado em um comentário, chamava Clement Greenberg de negociante de artes (*art dealer*), dadas suas associações com a galeria nova-iorquina French and Company¹¹⁶ (de fato, o crítico esteve formalmente vinculado a este espaço entre 1958 e 1960). Em resposta, Greenberg, em carta pessoal a Leider, acusa-o de traição, entre outros xingamentos. Acusações à parte, o episódio confere um ponto final à *Artforum* como veículo da crítica formalista *greenbergiana*. O resultado disso é o rompimento entre Greenberg e Leider | Fried, bem como o estremecimento da amizade entre eles.

Pouco tempo depois, em setembro de 1971, Philip Leider abandona o cargo de editor-chefe da *Artforum*, sendo substituído por John Coplans.¹¹⁷ Resulta daí o primeiro grande cisma da revista, chegando ao fim o período iniciado em 1967: aqui tem início a decomposição do conselho editorial “clássico” da *Artforum*, quando Barbara Rose e Michael Fried desligam-se da equipe. Se, nos momentos finais da gestão de Leider, observa-se uma ampliação do universo artístico focalizado pela *Artforum*, de modo a cobrir as

¹¹⁶ Nos Archives of American Art, encontra-se a seguinte descrição da relação entre as galerias French and Company e Andre Emmerich (sendo necessário este esclarecimento, dadas as acusações do vínculo de Greenberg com ambas as instituições: “In 1961, Emmerich learned that French and Company, a gallery advised by art critic Clement Greenberg, was closing its department of contemporary art. French and Company had represented Color Field painters Morris Louis, Kenneth Noland, and Jules Olitski. Emmerich immediately invited Louis and Noland to be represented by his gallery. In 1966 he extended the invitation to Olitski as well, and Helen Frankenthaler joined soon after. The gallery’s reputation as one of the earliest and most important promoters of Color Field painters was launched.” Fonte: <http://www.aaa.si.edu/collections/andr-emmerich-gallery-records-and-andr-emmerich-papers-6275/more>.

¹¹⁷ Leider deixou sua função editorial no verão de 1970. Ele assim comenta sua relação com Coplans: “I never liked John, I always mistrusted John. And I always knew John always suspected that he could do it better than me. And that was what I said to him when I went out to California, those were my first words, ‘John, I know you always felt you could do it better than me, here’s your chance. It’s yours. Go do it’.” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 273).

manifestações recentes do Minimalismo, do Pós-Minimalismo, da *Land Art*, da *Process Art*, entre outras, sob o regime de Coplans, a revista intensifica tal abertura.

Do ponto de vista da integração entre os membros do conselho editorial, a nova fase da *Artforum* produz um estreitamento na amizade entre Rosalind Krauss e Annette Michelson em contraste com os outros membros da equipe, principalmente Max Kozloff, John Coplans e Lawrence Alloway. O pomo da discórdia desloca-se do formalismo *greenbergiano* para as associações entre arte e política: enquanto Krauss e Michelson questionam duramente as manifestações feministas e os posicionamentos explicitamente políticos, o trio, por sua vez, não hesita em firmar posição contrária. Coplans, todavia, mesmo em desacordo com determinadas atitudes e reflexões, opta por reforçar a autonomia dos escritores, eximindo-se da sugestão de pautas. A respeito da relação entre as futuras fundadoras da *October* e o restante da equipe, Coplans comenta:

Krauss, for example, was very cooperative. She would discuss an article in great detail with me, sort of build the idea talking to me, and then go off and write it [...] They broke up into cabals of hatred against each other. One cabal was Ros Krauss – whom I never had any problems with – and the film lady, Annette Michelson, who gave me nothing but trouble. She wanted to do film issues all the time. And then the other began. “If Annette does a film issue,” Max said, “I want to do a photo issue.” And so-and-so said, “I want to do *this* issue.” You see, I’d set them an opposition to one another and I had unleashed my own furies, so to speak, out of the bottle. And keeping them in control was the most enormously difficult job, because of their hatred of each other (COPLANS *apud* NEWMAN, 2000, p. 342-3).

A afinidade entre Krauss e Michelson, bem como a dificuldade de se gerenciar a equipe editorial da *Artforum* e suas discordâncias em relação aos demais membros do conselho, é comentada pela crítica:

Annette and I didn’t get to be really close friends until after I had written “A View of Modernism” [September 1972]. We consolidated our friendship around our mutual loathing of Lawrence Alloway and the pull he exerted on John Coplans. It’s interesting that the *Artforum* editors – Phil in the ’60s and John in the ’70s – seemed to be the center of factions battling over their attention, each faction hoping to get the editor’s exclusive loyalty. I’m sure that by the early ’70s Lawrence and Max were really interested in getting rid of Annette and me because we were not going in the direction they wanted for the magazine – which was more and more explicit about the importance of social context. Lawrence was totally engaged in the idea of Pop Art and in thinking about how art reflects social experience. Max was much more involved in how art manifests the state of capital. I don’t know if Lawrence’s position was very explicitly Left. Annette and I believed that it was important to deal with the structure of works of art. For instance, she was very happy with the piece on Eisenstein, which she commissioned from me [January 1973]. And so we began to realize that we had a common cause against them (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 344).

À medida que cresce o viés assumidamente político da *Artforum*, aumenta também o descontentamento das duas pensadoras em relação às escolhas editoriais de Coplans. As diferenças entre os dois “partidos” só fez

crescer entre 1971 e 1974, chegando a tal estado de intolerância que não houve outra opção senão a saída de Annette Michelson e Rosalind Krauss do conselho. Sem dúvida, uma ênfase no feminismo, um certo dirigismo publicitário e um espaço insuficientemente dedicado à *performance* e ao filme constituíram fontes de insatisfação para Michelson e Krauss, conforme a última relembra:

Approaching *Artforum* with the project for a special issue on performance, she [Michelson] found nothing but resistance, a refusal paired with the editorial rejection of proposals to translate central theoretical texts from French into English. One of these, Michel Foucault's "Ceci n'est pas une pipe," found its way into the first issue of *October*, the journal Michelson founded with me once both of us had resigned from the editorial board of the magazine¹¹⁸ (KRAUSS, 2003, p. 10).

Para Krauss, e especialmente para Michelson, as teorias francesas de Barthes, Saussure, Lévi-Strauss, Derrida, Foucault, entre outros, abriram todo um campo de especulação intelectual que, todavia, não foi direcionado pelos próprios autores às produções artísticas contemporâneas: esta é a oportunidade que ambas percebem quando da fundação da *October*. O afastamento da *Artforum* coloca-se ao lado também de outros episódios que marcam a revista durante a primeira metade da década de 1970:

One of the things that set the stage for the Lynda Benglis business was Annette's perception that performance and film weren't getting their due amount of space in the magazine. She felt that this was because galleries were not taking out ads for this material and that there was a relationship between the advertising and the column inches available to us for writing. Also, John started talking about how we couldn't write such long articles. So we felt that both in terms of length and content, the editorial space was being pressured by the demands of advertising (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 388).

Krauss refere-se ao anúncio publicitário/obra de arte que Lynda Benglis publica na *Artforum*, no qual a *performer* aparece nua dos joelhos para cima, a não ser por um par de óculos em formato de olho de gato e por brincos de diamante. Com o corpo besuntado de óleo, cabelos curtos cheios de musse, Benglis segura, na altura da vagina, um enorme pênis de látex enquanto dirige um olhar sensual para o leitor.¹¹⁹ A fotografia provoca a ira de seus editores (Krauss, Michelson, Masheck, Alloway e Kozloff), que, a despeito das

¹¹⁸ Esta declaração é encontrada na introdução de Rosalind Krauss para o livro *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*, editado por Richard Allen e Malcolm Turvey. Em sua aula na Columbia University, Krauss endossou o fato de a *Artforum* se recusar a publicar traduções de teorias francesas, tão caras a Michelson (que havia morado algum tempo em Paris) e também a ela.

¹¹⁹ A opinião de alguns é que o ato de Benglis constitui uma resposta ao anúncio publicitário divulgando a exposição de Robert Morris nas galerias Sonnabend e Castelli em abril de 1974, onde o escultor surge como uma espécie de *He-Man* moderno. De torso nu, o artista veste um capacete do Exército alemão (nazista *vintage*), um par de óculos aviador espelhado, algemas de aço e um colar cravado. O colarinho e os punhos aparecem ligados por correntes que Morris segura com as mãos, em uma fotografia retirada por Rosalind Krauss. O fato é que Benglis e Morris colaboraram em alguns trabalhos cujo tema girava em torno da pornografia. Em 2009, houve uma exposição em Nova York sobre a querela "Lynda Benglis/Robert Morris: 1973-74", organizada por David Platzker na galeria Susan Inglett. Para mais informações, a *review* do *New York Times*: http://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html?_r=0.

divergências editoriais, se reúnem e publicam uma carta se posicionando contrários ao anúncio ultrajante. Krauss recorda:

We found it vulgar, we thought it was the wrong relationship to women's issues. The whole issue if the promotional ends to which art writing was put – so that no matter how pure you thought your motives were, you were inevitably hooking into the market economy, the art market – was in the air at the time. And I remember feeling very anguished about this. You know, to what degree was writing about someone a factor in raising his or her prices. And although it would be hard for me to convince someone of the logic of this, I felt publishing that ad was tantamount to saying that we were all hookers together, the writers, as well as the artists. That we were all for sale. It was different from any other ad of an artist's work because of the nature of the image was a body on offer. I suppose as a woman writer, I identified with this – somehow I felt that this was accusing me, as a women writer, of soliciting for artists in some way. [...] It was certainly clear to me that this was a response to the Morris photograph. I actually took the Morris photograph [...] But Morris's thing was made as a poster, it was commercial, it was as an announcement for his show – it didn't appear originally in the pages of *Artforum* (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 414-5).

A carta foi considerada por muitos uma reação um tanto puritana a algo que se aproximaria da *performance art* – e que, portanto, estaria vinculada ao desejo de Michelson e Krauss por conceder mais espaço a este tipo de manifestação artística. De fato, o texto solicita um decoro editorial que parece desmedido e um tanto fora de tom. A aparente união entre a equipe editorial contra o anúncio de Benglis não dissipou, no entanto, as divergências editoriais. Pouco tempo depois, Annette desliga-se da revista em reação a uma promessa não cumprida de Coplans:

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 had already written the letters, got commitments from people, and the 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 (MICHELSON *apud* NEWMAN, 2000, p. 396).

Krauss segue o mesmo caminho. A gota d'água para sua saída foi a recusa, por parte de John Coplans, de seu artigo “Impressionism,” a partir da sugestão de Max Kozloff (que havia se transformado também em editor):

John had commissioned me to review the Impressionism exhibition at the Met in '74, which I did, and Max rejected the essay. Previously, if any member of the advisory board was asked to write a piece, it was automatically published. You might ask for changes but you didn't reject it. Once he rejected it, I had two reactions. First of all I published it in *Partisan Review*. And second I made the

decision *never* to write another thing for *Artforum*; it was over (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 423).

Com isto, encerra-se o período que Krauss esteve vinculada à revista *Artforum* – entre 1966 e 1974. Seu próximo passo será a fundação, juntamente com Annette Michelson, da revista *October*, sendo tal mudança de periódicos representativa, na visão de Pincus-Witten (*apud* NEWMAN, 2000, p. 396), da passagem do Modernismo para o Pós-Modernismo. De fato, como atesta Mel Bochner, em torno de 1974 uma transformação havia ocorrido no *art world*: as pinturas *color field* não representavam mais o *mainstream*, cedendo lugar a um pluralismo já anunciado no pós-minimalismo (*apud* NEWMAN, 2000, p. 397). Eis que a “teatralidade” domina o circuito de arte e a crítica de Rosalind Krauss.

2.0

O Formalismo Fenomenológico (o escultórico)

2.1

David Smith e a escultura moderna

2.1.1

O paradoxo de Greenberg

Um paradoxo estrutura o pensamento de Clement Greenberg sobre a escultura moderna: a originalidade central à nova fase deste gênero artístico advém de sua renúncia ao volume escultural. **Poderia a escultura, no contexto de afirmação da especificidade do *medium*, renunciar ao seu valor específico, notadamente escultural?**

Greenberg identifica a origem desta transformação no dilema cubista: entre a ilusão e a representação, os pintores cubistas optam, sem retrocesso, pela segunda. Dada a inexorabilidade da afirmação da superfície pictórica, bem como do jogo autônomo de elementos pictóricos contraditórios sobre a tela, a representação só pode ser assegurada por meio de uma tridimensionalidade literal. À passagem do espaço ilusionista para o espaço literal, surge um novo gênero de escultura chamado de “construção”, tendo como principal característica sua origem pictórica manifesta na manipulação de formas bidimensionais no espaço tridimensional. *Drawing in space*: o processo cubista inverte-se na medida em que, se os artistas, de início, estão preocupados em descobrir “for every aspect of three-dimensional vision an explicitly two-dimensional equivalent, regardless of how much verisimilitude might suffer in the process” (GREENBERG, 1992, p. 71), a escultura cubista, por sua vez, devolve ao espaço tridimensional seus equivalentes bidimensionais despidos, em sua autonomia, de sua função descritiva.

Para Greenberg, a filiação da escultura à pintura encontra justificativas nas malhas da própria história da arte, dada a presença invariável de uma inter-relação entre as duas manifestações artísticas. O modo como estes dois gêneros se relacionam ao longo do tempo transmuta-se conforme as transformações históricas, persistindo todavia uma dinâmica de influência entre eles, com alternâncias de papéis: ora a escultura, ora a pintura assumem a função de *medium* preponderante. Não é de estranhar, portanto, o estreito vínculo entre a pintura e a escultura em sua fase modernista, visto ele já ser encontrado nas séries históricas precedentes. Resulta daí a ilusão de modalidades da qual fala Greenberg, uma vez que os recursos tridimensionais estão disponíveis apenas à visão, gerando a sensação de serem artificios bidimensionais. Enquanto construção, a escultura modernista desvia-se de seu tradicional aspecto monolítico e biomórfico, para então assumir uma aparência abstrata e cursiva resultante da manipulação de linhas e planos em um contexto tridimensional.

O desenho emancipa-se de sua bidimensionalidade e toma o espaço, sem afirmar ou reforçar formas cerradas. Tal como a supressão de hierarquias e

distinções da pintura modernista, a escultura abstrata oferece-se ao olhar sem se separar do espaço circundante por meio de um volume hermético, monolítico e biomórfico. **Surpreendentemente, no contexto modernista greenbergiano, a ênfase na literalidade da pintura encontraria plena realização na escultura.** Tal é a aposta *greenbergiana*:

If, as I believe, **abstract sculpture** meets less resistance than **abstract painting**, it is because it has not had to change its language so radically. Whether abstract or representational, its language remains three-dimensional – **literal**. Constructivist or quasi-constructivist sculpture, with its open, linear forms and denial of volume and mass, may puzzle eyes attuned to the monolith, but it does not require them to be refocused (GREENBERG, 1992, p. 137).

A literalidade da escultura abstrata gera uma espécie de transparência, observada por exemplo na obra de Jacques Lipchitz, escultor que, por ocasião de sua retrospectiva no MoMA no verão de 1954, foi objeto de um dos ensaios de Clement Greenberg em *Art and Culture*.¹²⁰ Entre 1914 e 1925 está localizada a primeira etapa de sua maturidade artística, marcada fortemente pela apropriação literal do vocabulário cubista. *Bather* e *Dancer*, de 1915, são esculturas não monolíticas que, apesar disso, não configuram suas melhores obras, visto ainda não indicarem uma plena absorção – mas mera transposição – da estratégia cubista. Isto só acontece em uma segunda fase, entre 1925 e 1930, quando “instead of transposing the curved and angled planes of Cubist painting into solid polygonal volumes, he now began to feel them in terms of line as line, and of surface as a thing separate from mass” (GREENBERG, 1992, p. 107).

Durante esse período, pode ser observada **a transparência escultórica** nas obras de Lipchitz, em contraposição ao aspecto monolítico tradicional deste gênero artístico. Apesar de forjar uma nova linguagem para a escultura modernista pautada pela pureza concreta deste *medium*, o artista recua após 1930, sendo seduzido pelos valores escultóricos clássicos:

Cubism had once impelled him toward “construction” – toward an open, linear sculpture. But then the mirage of the grand style began to loom before his eyes (as it began to do at the almost same time, but for rather different reasons, before Picasso’s). Great and instinctive modeler though he was and is, Lipchitz began to model excessively, self-indulgently, over-eloquently. The bad old notion of sculpture as statuary, as something declamatory and bombastic, replaced the

¹²⁰ Verifica-se uma estrutura comum subjacente aos catorze escritos agrupados sob *Art in Paris* do livro de Greenberg. Grande parte dos textos é elaborada por ocasião de retrospectivas realizadas no Museum of Modern Art (MoMA): as obras de Braque (primavera de 1949), Chagall (primavera de 1946), Léger (outono de 1953), Soutine (outono de 1950), Lipchitz (verão de 1954), entre outras, são comentadas tendo em vista uma abordagem panorâmica resultante do formato de tais exposições. Resulta daí, invariavelmente, um modelo de análise baseado em um ciclo de vida e produção artística constituído por três fases consecutivas fundamentais: promessa, realização e decadência. O fato mesmo de os ensaios basearem-se em um modelo de organização adotado pelas retrospectivas do MoMA evidencia, por sua vez, outro traço fundamental para a compreensão de seus escritos: a distância histórica entre a produção destes artistas e a avaliação crítica de Greenberg. Sendo assim, as considerações do crítico entrelaçam-se com o movimento de reavaliação histórica da pintura europeia moderna operada pelas instituições americanas, em especial o Museu de Arte Moderna. Em outras palavras: se os textos apostam em uma visão nada parcial de determinados percursos artísticos a partir de um protótipo cíclico, tal estrutura parece decorrer da serialização em revista prevista no formato de uma exposição retrospectiva.

implicitly modernist (and also medieval) notion of it as direct and self-evident (GREENBERG, 1992, p. 108).

O recuo de Lipchitz frente à inexorabilidade abstrata – evidenciando, para Greenberg, a confusão de intenções que não o permitiu agir com integral autonomia – vincula-se a uma vertente escultórica cujo desenvolvimento é paralelo ao surgimento do novo gênero do tipo “construção”:

Podemos dizer, de uma maneira geral, que ocorreram dois desenvolvimentos, um dos quais continua a “conceber a forma em profundidade” e a seguir essencialmente a tradição dos santeiros [da Idade Média], e outro que rejeita a tradição humanista como tal, juntamente com seus critérios orgânicos, para criar valores de um tipo diverso, os valores absolutos da “forma pura” (READ, 2003, p. 6).

Se é possível observar o consenso entre Herbert Read¹²¹ e Clement Greenberg quanto à existência de duas vertentes escultóricas, a consonância é interrompida aí, porque enquanto o segundo realiza uma apologia da fase modernista da escultura abstrata, o primeiro não hesita em defender os valores escultóricos tradicionais, quais sejam, a “sensibilidade ao volume e à massa, a interação entre concavidades e protuberâncias, a articulação rítmica de planos e contornos, a unidade de concepção” (READ, 2003, p. 10). A importância de Auguste Rodin advém, na perspectiva de Read, justamente da preocupação do escultor francês com tais virtudes escultóricas, articuladas em torno de uma visão humanista da forma. O que vincula suas obras àquelas de Arp e Henry Moore, na medida em que se observa transversalmente nestas poéticas a proeminência e a permanência dos valores escultóricos tradicionais. Caso contrário ocorre com a escultura derivada das colagens cubistas, pois,

praticamente tudo, cumpre dizer, que caracteriza a arte da escultura no passado foi perdido. Essa nova escultura, essencialmente aberta na forma e dinâmica na intenção, procura dissimular sua massa e ponderabilidade. Não é coesiva, mas cursiva – um rabisco no ar. Longe de buscar um ponto de repouso e estabilidade sobre um plano horizontal, ela retira o chão e busca um movimento ideal no espaço. Longe de se conformar ao ideal de *contenção*, ela é essencialmente articulada, e aborda o espectador com cravos agressivos. Pode por vezes apresentar uma superfície polida, mas apenas para enfatizar uma aspereza predominante. Ademais, para evadir-se de qualquer indício de habilidade intencional, lança mão de sucata e se utiliza de pilões mecânicos e compressores de áreas de demolição para comprimir materiais prontos e obter conglomerados informes (Chamberlain, César). Qual o destino de formas tão horripilantes? (READ, 2003, p. 255-6).

As posições antagônicas entre Read e Greenberg frente ao desenvolvimento da escultura moderna são reforçadas cirurgicamente em “How Art Writing Earns its Bad Name,” ensaio no qual o ataque de Greenberg a Rosenberg respinga também em Read. De fato, não faltam ocasiões para o autor de *Art and Culture* reprovar em absoluto a trajetória crítica de Read. Não

¹²¹ Read é de fundamental importância para a discussão da escultura moderna, dadas as suas desconfianças do novo gênero escultórico: “Não é possível ignorar a tendência geral a abandonar a escultura e até a modelagem em favor de inúmeros métodos fáceis de *colagem*, mas não posso fingir aceitar esta propensão com complacência”, diz Read (2003, p. vii).

satisfeito em apontar os pretensos equívocos do autor, Greenberg não hesita em desqualificá-lo:¹²²

That his [Harold Rosenberg's] "literary discoveries" could seem to throw light on anything is explained only by the supposition that the blind actually prefer being led by the blind. This would also help explain Sir Herbert Read's present status as an authority on art (GREENBERG, 1995, p. 141).

A acusação não fica sem resposta. Read, em réplica, reitera sua defesa de Rosenberg, atestando que seus escritos seriam os mais elucidativos a respeito da arte abstrata estadunidense. Também não deixa de reconhecer a transformação da crítica em uma espécie de arte que procura esclarecer a um público leigo os motivos que levam determinados artistas a se expressarem por meio de imagens provocativas. A querela prossegue na resenha elaborada por Greenberg do livro *The Art of Sculpture*, de Read. Intitulado "Roundness isn't All," o texto de 1956 já inicia provocativamente com o autor desconfiando em absoluto do prestígio de Read enquanto crítico e filósofo de arte. **Na perspectiva de Read, a escultura e a pintura diferem entre si de acordo com o endereçamento que cada uma realiza a um dos sentidos humanos: a escultura é uma arte plástica, fundada nos valores tácteis de massa e volume, enquanto que a pintura está direcionada apenas à visão.** A decadência da escultura no período que vai de Michelangelo a Rodin resulta justamente da alienação da forma escultórica de sua especificidade táctil.

Se Greenberg não deixa de concordar quanto ao desenvolvimento artístico rumo à especificidade e purificação do *medium*, ele discorda dos traços intrinsecamente escultóricos, uma vez que, ao passo que a pintura declara insistentemente sua planaridade (*flatness*), a escultura não afirma sua rotundidade (*roundness*). Afinal de contas, *roundness isn't all*, justificando tal argumento a própria experiência que a suposta teoria *apriorística* e dogmática de Read tenderia a suprimir: "The conclusion", afirma Greenberg, "that sculpture, when it attains its 'highest values,' states clearly its 'preference' for 'tactile sensations' is deduced from a definition of the medium rather than from actual experience of works of sculpture" (GREENBERG, 1995, p. 271). A norma de Read não se traduziria na experiência moderna, sendo esta última a única situação válida, conforme o autor observa em "Abstract, Representational, and so Forth:"

¹²² A desconfiança de Read em relação à escultura modernista encontra muitos adeptos. De fato, a lógica *greenbergiana* nunca foi unânime. Se a arte abstrata representaria para o crítico um ponto de inflexão frente à crise que assola a cultura e a arte, há quem afirme o contrário. Além de Read, merece destaque as desconfianças que historiadores como Windham Lewis e Bernard Berenson nutrem em relação ao Modernismo. O primeiro, fundador do *Vorticism*, afirma, em *The End of Abstract Art* (1940), em uma reavaliação de sua defesa, décadas antes, da abstração: "All along the line nature has won. There is, I think, no one today in America (I am sure there is no one in Europe, unless you count Mr. Nicholson as a person) who will pursue forms and colors for their own sakes. No one any longer pretends to that disinterestedness. Nobody will have anything to do with forms and colors unless they are hills, or trees, or faces. They are esteemed only because landscapes and men have to be made out of them. They are the stuff of which men and things are made; and their sole meaning to men, today, is this function of theirs; and that is the end of the matter." A resposta de Greenberg surge em seu *Windham Lewis against Abstract Art*, onde o autor desqualifica por completo os detratores da arte abstrata, chamando-os de incompetentes, repetitivos, incoerentes e, por fim, sem gosto. O texto de Lewis é retirado de: <http://www.newrepublic.com/book/review/the-end-abstract-art>.

Art is a matter strictly of experience, not of principles and what counts first and last in art is quality; all other things are secondary. [...] To hold that one kind of art must invariably be superior or inferior to another kind means to judge before experiencing; and the whole history of art is there to demonstrate the futility of rules of preference laid down beforehand: the impossibility, that is, of anticipating the outcome of aesthetic experience. [...] Experience, and experience alone, tells me that representational painting and sculpture have rarely achieved more than minor quality in recent years, and that major quality gravitates more and more toward the nonrepresentational (GREENBERG, 1992, p. 133-5).

A despeito destas discordâncias, há que se observar que Read e Greenberg afinam-se quanto ao desenvolvimento da arte moderna: no que o primeiro afirma a especificidade tradicional da escultura, o segundo a rejeita tendo com pano de fundo teórico, contraditoriamente, a natureza de experiência própria a cada *medium*. **Interessa advertir aqui sobre a agressividade de Greenberg contra um autor que defende, mais até do que ele, a especificidade artística, fato que conduz a uma reavaliação do dogmatismo greenbergiano.** Assim, o ponto discordante entre Greenberg e Read não diz respeito à tentativa de Rodin em reviver a tradição escultórica clássica. Claro que suas abordagens não são idênticas: no que o primeiro observa uma influência impressionista em sua obra, o segundo nota um realismo visual. **O pomo da discórdia é a prevalência de um novo gênero escultórico, aprovado por um, reprovado por outro.** Afóra isto, parece haver sintonia naquilo que Greenberg enxerga como a última chama da tradição monolítica escultórica iniciada por Rodin e encontrada também nas obras de Bourdelle, Maillol, Lehmbruck, Despiau,¹²³ Kolbe, Marcks, Lachaise, Matisse, Degas, Renoir e Modigliani, sendo Brancusi – e sua exaustão do monólito ao exagerá-lo, de modo a torná-lo pictórico e gráfico – o seu golpe de misericórdia. Nem mesmo a influência pictórica na escultura será alvo de dissenso. Se Read afirma que “à exceção de Rodin, poderíamos dizer que as contribuições mais significativas à evolução da escultura moderna anteriores ao advento do Cubismo foram realizadas por dois pintores – Degas e Matisse” (READ, 2003, p. 21), Greenberg assim coloca:

When sculpture last revived in the mid-nineteenth century, it was, ironically enough, under the ministrations of painters who practiced it only occasionally. What is more, they were painterly painters (who, when they made sculpture, modeled and never carved), not sculptural ones on the order of Ingres and David. [...] From Géricault and Daumier through Degas and Renoir to the younger Matisse, the general level of sculpture done by master painters is higher than that of the work of all but a very few full-time sculptors (GREENBERG, 1992, p. 161).

Se Herbert Read defende a especificidade escultórica tradicional, Greenberg, em um primeiro momento, aposta todas as suas fichas na capacidade transformadora da escultura tendo em vista o novo paradigma modernista pautado por uma concretude abstrata que nega o volume em proveito de uma construção cursiva resultante da manipulação de linhas e superfícies destituídas

¹²³ Veja-se o comentário de Read: “os sucessores imediatos de Rodin na França, Aristide Maillol (1861-1944), Antoine Bourdelle (1861-1929) e Charles Despiau (1874-1946) só nos interessam na medida em que mantiveram esses valores escultóricos por mais uma geração” (READ, 2003, p. 12).

de massa. O crítico, todavia, revê seu posicionamento anos mais tarde, reconhecendo uma promessa não cumprida, pois, não obstante sua previsão, um conjunto de escultores continuaria a reforçar as convenções tácteis do *medium* valorizadas por Read:

The monolithic, more traditional sculpture of older artists like Marcks and Wotruba continues to move and convince as the “advanced”, linear, and thin-plated art of the British followers of Gonzalez and Dubuffet does not. It is symptomatic of more than a local situation that modernist sculpture in America should have succumbed so epidemically to “biomorphism”, and that then, after all the decorative improvising of plant, bone, muscle and other organic forms, there should have come such a spinning of wires and such a general fashioning of cages – so that the most conspicuous result of the diffusion of the use of welding torch among American sculptors has turned out to be garden statuary, oversized *objets d’art* and monstrous costume jewelry (GREENBERG, 1992, p. 203-4).

Nem tudo está perdido, contudo. Para que a previsão de Greenberg se concretize, é preciso que David Smith adentre a cena modernista estadunidense no papel de melhor escultor nacional, ícone do Expressionismo Abstrato.

2.1.2

Os desenhos aéreos de David Smith

Aplacando o desencantamento de Greenberg, David Smith seria o sucessor da herança cubista, sendo assim descrito pelo crítico em uma *review* de 1947 – portanto, ainda em seu momento de confiança em relação à escultura modernista:

Two weeks ago I wrote that David Smith was the best sculptor this country has produced. The quality of four or five pieces at his current show of work done in 1946 and 1947 (at the Willard Gallery) requires me to say even more. Sculpture has until quite lately been a poor thing in this country, and to call Smith the best of all American sculptors is not to claim so very much for him, the achievements of Lachaise, Flannagan, and Calder notwithstanding. In my opinion, Smith is already one of the great sculptors of the twentieth century *anywhere*, deserving to stand next to Brancusi, Lipchitz, Giacometti, Gonzalez, not to mention Laurens and Moore. That is, **he is making an absolute contribution to the development of world as well as American art**. The course of sculpture in other countries will be affected by what he is doing; the French, British, Germans, and others will have to take him into account. And almost equally important at this moment to criticism is the fact that Smith presents it with a relatively fixed point from which to measure the rest of the field here in America (GREENBERG, 1988, p. 140).

Justifica o juízo de Greenberg a passagem de Smith de uma exuberância barroca, encontrada em sua obra em 1944 e 1945, para uma contenção e uma

velocidade “clássicas” das produções a partir de 1946,¹²⁴ atributos indispensáveis ao novo gênero escultórico, contraditoriamente linear e pictórico. Do ponto de vista formal, tal contenção (*spareness*) se traduz de dois modos: de um lado, as esculturas de Smith apresentam uma elegância formal comparável às criações de Picasso e Braque, dada a plenitude e a clareza estilísticas transversais aos três artistas. De outro lado, obras como *Orchard Landscape* (1946) evidenciam as habilidades do artista tanto como escultor quanto como desenhista: “how unsuited Smith’s talent has become to the monolithic and how much he remains a draftsman, not a modeler or carver”.

A distinção entre o escultor¹²⁵ e os mestres cubistas se dá, surpreendentemente, no nível do conteúdo subjetivo:¹²⁶ “whereas the cubists regarded the disenchantment of the world as a triumph for man, later artists like Smith have become so disillusioned with that triumph that they now seek new myths and new obscurities inside themselves” (GREENBERG, 1988, p. 141). Atesta-se sua originalidade justamente no modo como Smith se apropria das conquistas cubistas, em uma assimilação não mimética que trata de contribuir com outras inovações técnicas:

Smith was perhaps the first one to transplant to this country the art of aerial drawing in metal, and to use the welding torch and materials like steel and the newer alloys. And he was perhaps also the first to attempt a kind of **sculptural collage**, without precedent either in Picasso or Gonzalez, that involved found and even contrived machine parts (GREENBERG, 1992, p. 204).

As esculturas cursivas e lineares de David Smith surgem de um desenvolvimento peculiar e individual, não de uma mera adequação a tendências estilísticas externas ao fazer artístico. Suas obras são “clássicas”, visto serem caracterizadas pelos atributos de contenção (*spareness*), elegância e força, valores encontrados por Greenberg tanto nas criações do final da década de 1940 quanto naquelas produzidas nos anos seguintes, em especial *Tanktotem* e a série *Agrícola* (de fato, os mesmos adjetivos utilizados pelo crítico em seu ensaio de 1947 serão dirigidos para as obras posteriores no texto de 1956). O que não

¹²⁴ Em seu segundo ensaio sobre o escultor, “David Smith,” Greenberg retoma a passagem: “Once Smith’s art could be plausibly called ‘baroque’; now it is equally plausible to call it ‘classical’” (GREENBERG, 1992, p. 206). Cabe frisar que a defesa de uma certa concisão por Greenberg não deve ser confundida com a forma concisa de Read, associada à taticidade escultórica.

¹²⁵ Dentre as obras mencionadas, Greenberg analisa *Helmholtzian Landscape* (1946), escultura em aço policromado que, nas palavras do crítico, “is not quite pushed through to final unity, but the richness of its suggestion and possibilities almost redeems that fault” (GREENBERG, 1988, p. 141). Krauss também nota as faltas desta obra: “In front of *Helmholtzian Landscape* we feel that we are back again in the ambience of the Futurist sculpture of Boccioni or Gabo’s Constructivism. Visual apprehension of the object is offered diagrammatically (a cross section spread over the picture plane), while the actual objects of sight are masked by each other” (KRAUSS, 1971, p. 81).

¹²⁶ No ensaio de 1964 sobre o escultor, a ser comentado adiante, Greenberg assim conclui: “The burden of content is what keeps an artist going, and the wonderful thing about Smith is the way that burden seems to grow with his years instead of shrinking” (GREENBERG, 1995, p. 192). Fazendo eco ao fardo subjetivo que Greenberg nota na obra de Smith, Krauss observa um conteúdo autodestrutivo em sua obra, como comprova seu comentário em *Passages in Modern Sculpture* a respeito da recorrência de imagens de canhões: “The cannon was made an actor on stage of public violence at the same time that it was accepted by Smith as a personification of his own urges toward destructiveness” (KRAUSS, 1981, p. 170).

significa dizer, todavia, que a obra de Smith apresenta uma homogeneidade qualitativa. A irregularidade de suas conquistas, apesar de ser apontada por Greenberg em seus quatro escritos sobre a obra de David Smith, é, no entanto, auspiciosa, haja vista que os erros conduzem aos acertos.

Já em seu terceiro ensaio sobre o escultor, “David Smith’s New Sculpture”¹²⁷ (1964), Greenberg observa um decréscimo expressivo dos fracassos: “Where ten to fifteen years ago his misses far outnumbered his hits, in the last years his misses have become not just relatively, but absolutely rare” (GREENBERG, 1995, p. 188). A raridade das falhas é consequência direta da crescente habilidade do escultor em **exercer a autocrítica de seu trabalho**, sem se deixar levar por excessos retóricos e estilísticos que dominavam as primeiras obras. Nesta nova fase de sua produção, seria possível delinear três linhas de investigação:

Three clearly demarcated veins are now distinguishable in his work: a strictly geometrical “cube-shaft-and-plate” manner in stainless steel; a less apparently geometrical “flat cut-out” manner in painted sheet metal; and a freehand, only roughly geometrical “rod-and-disc” manner in steel and iron, using both found or pre-fabricated and expressly forged or cast elements (GREENBERG, 1995, p. 189).

Focalizando fundamentalmente o terceiro eixo de produção, Greenberg tece dois comentários pertinentes aqui, visto se relacionarem com a tese de doutorado de Rosalind Krauss, analisada a seguir. Em primeiro lugar, ressalte-se a alusão à figura humana que os trabalhos da série *Voltri-Bolton Landing*¹²⁸ possuem. Para Greenberg, antes de funcionar como conteúdo das esculturas, a sugestão biomórfica é um fator problematizado por elas:

The human figure suggests – or is suggested by – verticality, narrowness, tapering. Connotations of solidity used, however, to cling to it as they did not to the bird figure, which was a far more obvious pretext for open, calligraphic design. Now Smith has expunged every last one of these connotations from his “rod-and-disc” sculptures. If any such remain in his art, they are confined to stainless steel, or, even more uncertainly, to sheet metal. The “Voltri-Bolton Landing” pieces are given over entirely to transparency and cursiveness (GREENBERG, 1995, p. 190).

Se a **transparência escultórica** será algo a ser investigado exhaustivamente por Krauss por meio de uma **opacidade do *medium***, o questionamento da figura humana encontrado na série *Voltri-Bolton Landing* alinha-se à opinião da autora, para quem Smith lança mão da paródia do monólito para atacar suas premissas básicas (KRAUSS, 1971, p. 153). Ao lado disso, assim como Krauss desconfia do espaço analítico futurista e da transparência construtivista, Greenberg, por sua vez, não hesita em distinguir o

¹²⁷ O ensaio foi escrito como introdução à exposição *David Smith: Sculpture and Drawing*, no Instituto de Arte Contemporânea da Universidade da Pensilvânia, Filadélfia, em fevereiro e março de 1964.

¹²⁸ Smith esteve na cidade italiana de Voltri durante alguns meses de 1962, por ocasião de uma exposição no Festival Spoleto. Lá, o artista criou 26 esculturas monumentais em apenas um mês. Finda a experiência, o escultor retornou a seu ateliê em Bolton Landing. A produção analisada por Greenberg, portanto, é imediata ao retorno de Smith, sendo o título da série justificado pela residência artística.

uso da geometria em Smith daquele dos artistas da De Stijl, da Bauhaus e do Construtivismo:

As geometrical as Smith's drawing and design may become, nothing in his art associates itself with geometrical art as we know it from the past. There is no flavor in it of De Stijl or of the Bauhaus or even of Constructivism. This is because the geometrical does not enter Smith's art by doctrinal right and impose itself as a restriction [...] The regularity of contour and surface, the trued and faired planes and lines, are there in order to concentrate attention on the structural and general against the material and specific, on the diagrammatic as against the substantial; but not because there is any virtue in regularity as such (GREENBERG, 1995, p. 191).

Alguns meses após a morte de David Smith, em maio de 1965, Greenberg elabora um ensaio comentando suas últimas produções. É aqui que o crítico aponta, uma vez mais, o uso específico da geometria em Smith. Apesar de ser estritamente geométrica, a escultura *Cubi I* utiliza a geometria unicamente para negá-la. Nesta espécie de obituário de David Smith, o crítico não deixa de enfatizar sua genialidade, seja por meio do desenho aéreo – “[*Tanktotem IX*] shows too, how much better Smith could draw in the air than on paper or canvas, how much better he Drew in unframed than in framed space” –, seja por meio da radicalidade com que o escultor se apropria dos artificios cubistas –

the play of curved against straight comes right out of Analytical Cubism, the functioning of the platform as support and frame out of the Cubist bar-relief collage. But Smith takes these things into areas of sculptural experience undreamt of by anyone before him (GREENBERG, 1995, p. 224).

Com isso, Greenberg ratifica a imagem heroica de David Smith, imagem esta que Rosalind Krauss não hesita, em *Terminal Iron Works*, em sublinhar.

2.1.3

Terminal Iron Works

2.1.3.1

A defesa da crítica formalista

Logo na introdução de *Terminal Iron Works*, Krauss tece a seguinte observação: “Believing that his is the greatest body of work produced by any American sculptor, I find myself wanting to explain this conviction” (KRAUSS, 1971, p. 2). Tal convicção pressupõe duas premissas. A primeira delas refere-se a sua adesão ao método formalista de Clement Greenberg. De fato, Krauss insere seu estudo sobre David Smith em um contexto discursivo específico, a saber, a divergência de opiniões sobre os procedimentos analíticos reunidos sob o nome de análise formal (*formal analysis*). As desconfianças a respeito do *formalist criticism* engendram uma espécie de campo adverso contra o qual sua análise deve se colocar:

While this study was taking form, a rash of attacks on the critical procedures of formal analysis broke out in magazines of contemporary art criticism. After

describing how, for various reasons, formalist criticism was unable to cope with the great profusion of styles that characterized the artistic present, the authors of these articles all felt obliged to present an alternative (KRAUSS, 1971, p. 1).

Krauss refere-se diretamente às abordagens de dois analistas – Barbara Rose¹²⁹ e Lawrence Alloway – fundamentadas, segundo a autora, em uma dicotomia entre crítica e história da arte. Enquanto a crítica de arte, em sua vertente formalista, apresenta uma relutância em considerar o tema de uma obra de arte, a história, encarada como alternativa e solução, propõe um campo de análise mais abrangente, através de uma sistemática objetividade. De um lado, uma perspectiva da crítica de arte confinada às questões formais; de outro, uma visão da história da arte que, movida por um desejo de totalidade, assemelha-se, compara Krauss, ao taxonomista que busca realizar um inventário de todas as espécies vivas, a fim de relacioná-las em uma rede objetiva programática. Tal oposição é rejeitada pela autora:

The vulgarization these critics perform simultaneously on art history and on their own profession is to set the two endeavors at variance with one another. For in their most supreme examples the two practices are in fact

¹²⁹ Krauss refere-se explicitamente ao ensaio “The Politics of Art, Part I”, que Barbara Rose publicou na *Artforum* em fevereiro de 1968. Este ensaio contém mais duas partes publicadas, respectivamente, em dezembro de 1968 e abril de 1969. De acordo com Robert Pincus-Witten, trata-se de uma reviravolta no posicionamento crítico de Barbara Rose, em sua rejeição explícita ao pensamento de Greenberg: “Rose’s rejection of Greenberg couldn’t have been more *shocking*. I mean here she was, she who had been, as it were, the *elect*. For the first time it was the children who were now eating Cronus” (PINCUS-WITTEN *apud* NEWMAN, 2000, p. 240). A reprovação de Krauss diz respeito à crítica que Rose realiza do formalismo, em alguns níveis. Em primeiro lugar, Rose menciona o tom exagerado dos textos de Michael Fried: “I am not objecting to the intellectual content of Mr. Fried’s criticism, which is one of the highest order, but to the exclusivity of his position and the passion and urgency of his tone, which might be appropriate to a discussion of black power, urban renewal or war resistance, but which seems somehow out of context in a relatively dispassionate and morally and politically neutral activity like art criticism.” Tal exagero advém de um movimento paradoxal observado na crítica de Fried (mas também, segundo Rose, de Rosenberg e Greenberg – este último seguidor de Wölfflin, e não de Riegl) quanto à política da arte: à medida que tais críticos desconsideram o tema das obras, em suas análises, fazem uso de um vocabulário marxista para provar-lhes sua radicalidade: “**The bizarre possibility of constructing a Marxist criticism in order to purge art of political content could only come to pass in America, where history is constantly twisted into a dialectical pretzel.**” Em contraponto a este tipo de crítica, Rose propõe uma baseada em um “general field approach”: “Such an approach could contrast and compare material horizontally instead of trying to organize it vertically as a series of radical advances constituting a ‘perpetual revolution.’ Evaluation would necessarily be part of such a criticism, but it would not be all of it, and such evaluation would come *after*, not before, classification and investigation. Already a synthetic criticism, which has no vested interest in ignoring subject matter or subject content, is being practiced by a small group of art historians including William Rubin, Robert Rosenblum, and Leo Steinberg, who keep pace with developments in contemporary art. This type of rational, inclusive criticism should be the aim of younger critics entering the field. In the meantime, however, criticism is dominated by an element of the disenchanting American left, led by Rosenberg and Greenberg, which has managed to achieve a rapprochement with the society it once rejected. Traumatized by Stalinism, anesthetized by McCarthyism, and pacified by affluence, it has found a home, and a comfortable home at that, in art criticism. Although its excesses may be understandable as the excesses of a misplaced zeal, its transferal of the ideals of the active life to the context of the contemplative life constitutes a **perversion of idealism**” (ROSE, 1968, p. 32). Estes comentários de Rose são absolutamente potentes, pois identificam um idealismo no divórcio da arte abstrata em relação ao conteúdo político manifesto, apontando, por sua vez, para um entendimento do idealismo bastante diverso daquele empreendido por Rosalind Krauss.

complementary: the critic seeking to demonstrate the continuity of the most advanced art with that of the past and to locate the meaning of such objects in their revelation of that continuity; the scholar acknowledging that certain objects or occurrences detach themselves from their historical background and strike him with their overwhelming importance, and that his task is to understand and to account for their sharpness of focus. This, at any rate, is the art-historical model I have used for the present study of David Smith (KRAUSS, 1971, p. 2).

Frente à desconfiança quanto ao método formalista, adota-se, com isso, um modelo historiográfico baseado inteiramente nos escritos de Greenberg e Fried. Do primeiro, funcionam como balizas teóricas os ensaios “Modernist Painting”; “Collage”; “The New Sculpture”; “Modernist Sculpture, its Pictorial Past”; e “David Smith”, todos, com exceção do primeiro texto, encontrados na coletânea *Art and Culture: Critical Essays*. Já “Shape as Form: Frank Stella’s New Paintings”; “Art and Objecthood”; e “The Achievement of Morris Louis”, são os textos de Michael Fried aos quais Krauss com frequência recorre. Efetivamente, constata-se que os procedimentos metodológicos que conformam a abordagem histórica de Greenberg atuam, em *Terminal Iron Works*, como substratos discursivos. Tal conexão é explicitamente informada por Krauss logo nas primeiras linhas que prefaciam o livro, conforme o que segue:

My knowledge of modern painting and sculpture was developed largely through the critical essays of, and discussions with, Clement Greenberg and Michael Fried. With their aid I began, in the early sixties, to write criticism. It was during this period of intense study of modernist works of art that my own conviction about the **quality** American sculpture was strengthened, and with it my desire to write about David Smith. I am deeply grateful to Clement Greenberg, who, not only as an executor¹³⁰ of the Smith State but as a friend, helped the present work to come into being (KRAUSS, 1971).

Com isso, o esforço analítico de Krauss supõe sua carreira híbrida – tanto como historiadora quanto como crítica – na medida em que ela se propõe analisar a produção de um escultor que lhe é contemporâneo, a fim de demonstrar de que maneiras a obra de David Smith se relaciona com a tradição artística hegemônica precedente, notadamente europeia. **Se a afirmação do argumento greenbergiano engendra a convicção de Krauss, há também outra premissa que a reforça, qual seja, que a obra de David Smith representa uma mudança de direção na história da escultura moderna.** Neste ponto, ela se opõe frontalmente ao pensamento de Hilton Kramer, para quem a obra de David Smith sintetiza as conquistas precedentes das vanguardas modernistas (em especial, o Cubismo, o Construtivismo, o Surrealismo e o Expressionismo). Em contraposição a esta lógica cronológica pautada pela adesão aos movimentos europeus, Krauss observa:

Against the testimony that a brute chronological succession of works provides, I will set out three different types of evidence. One will be a characterization of the **formal impulse of Smith’s art** and the way in which that impulse was critically **directed against the essential conservatism of modern sculpture**. Another is the specific set of images Smith repeatedly drew on and how they

¹³⁰ Greenberg dividiu a tarefa de executor jurídico da obra de David Smith com Robert Motherwell e Ira Lowe, segundo nos informa a própria Krauss, ainda no prefácio.

reveal the content of his art. The third is a body of biographical and documentary detail intended to support the claims made by the first two (KRAUSS, 1971, p. 3-4).

Sendo assim, o questionamento da dicotomia entre história e crítica de arte, bem como a descontinuidade, no âmbito escultórico, operada pela obra de David Smith frente às conquistas da arte moderna funcionam, ambas, como pressupostos de *Terminal Iron Works*. São mais do que premissas: operam como diretrizes da primeira obra de Krauss. Na realidade, supõe-se que a afirmação do método crítico de Greenberg seja o eixo principal do trabalho, sob o qual está aninhada a análise da obra de David Smith, isto é, a obra do escultor lhe serve para confirmar o vocabulário descritivo *greenbergiano*.

A primeira evidência explicitada pela autora reúne sob o rótulo *conservadorismo* as produções da escultura moderna realizadas até então. Quando Krauss reprova o método analítico dos demais críticos norte-americanos devido sua aderência à história da arte, ela, na verdade, está questionando menos a história do que a leitura da obra de Smith efetuada por tais críticos, à luz de uma teoria de estilos capaz de identificar indícios, no escultor norte-americano, dos movimentos vanguardistas precedentes. Sendo assim, o principal ponto discordante de Krauss diz respeito à filiação que as análises de Kramer realizam entre a obra de Smith e os movimentos vanguardistas europeus, pois, para ele e seus pares, as esculturas do artista representam, de certo modo, uma síntese de tais movimentos.

Krauss discorda disso severamente, sendo este o principal argumento de *Terminal Iron Works*. Pode-se dizer que a tarefa principal da crítica é provar por que David Smith é o melhor escultor norte-americano e como suas obras representam uma ruptura radical em relação à tradição escultórica precedente – notadamente europeia e sob a sombra dos ditames novecentistas de Adolf von Hildebrand.¹³¹ **Sendo assim, as produções escultóricas de futuristas, surrealistas, construtivistas e cubistas são – invariavelmente – devedoras dos preceitos escultóricos neoclássicos, ao apostarem na investigação das características tácteis desta manifestação artística (gravidade, peso, substância, massa etc.). A ênfase no aspecto tátil está plenamente entrelaçada com uma relação lógica entre centro e superfície; entre interior e exterior; entre forma e núcleo; relação traduzida na dinâmica de precedência: o interior define o exterior, assim como a superfície está subordinada ao centro e a forma ao seu núcleo gerador.** Dado o nexos, nota-se também uma implicação ideológica na escultura, uma vez que o objeto escultórico está a serviço da relação lógica. Assim sendo, uma escultura é tida como um objeto do conhecimento, subordinado à onisciência científica.

A onisciência, nas artes visuais, é melhor representada pelo sistema perspectivo ilusionista. Enquanto forma simbólica, a perspectiva está vinculada a um entendimento do mundo que supõe uma visão totalizante, capaz de subjugar as partes – os elementos de um retrato, de uma paisagem ou de natureza-morta – a um todo coeso capaz de ser apreendido por um olho dominante. Este olho é o

¹³¹ A menção ao escrito *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, publicado em 1893 pelo escultor alemão Adolf von Hildebrand (1847-1921), só reforça o vínculo formalista de Krauss, visto que, como já se disse no primeiro capítulo, Hildebrand é um dos expoentes da “visualidade pura”.

do racionalismo científico, que deseja dominar tudo sob sua poderosa episteme. No que concerne à produção artística europeia, ela está submetida a tal implicação lógica, na medida em que a escultura disfarça sua condição de objeto da percepção – precariamente parcial e fragmentado – a fim de ser abordada como objeto do conhecimento – submetido a uma visão dominante, aglutinadora e totalizante. Caso contrário representa a obra de Smith, posto que apresenta uma afirmação da superfície semelhante àquela que Greenberg observou na pintura abstrata norte-americana.

2.1.3.2

A escultura radical de David Smith

O ponto de partida para o primeiro livro de Rosalind Krauss é a morte de David Smith, na primavera de 1965, e o seu imediato processo de legitimação como o principal expoente da escultura norte-americana, atestado pelo reconhecimento de sua obra por parte de críticos (principalmente Clement Greenberg e Hilton Kramer), museus (inclusão de suas obras em coleções e acervos) e também na associação, realizada por jornalistas e críticos das mais importantes revistas norte-americanas, do artista ao Expressionismo Abstrato. Disso Krauss não discorda. Ela dissente quanto à simplificação histórica – operada tanto pelos críticos quanto pelo próprio Smith – da trajetória artística do escultor. A redução apoia-se na hipótese de uma identidade entre artista e obra, de modo que as esculturas nada mais sejam do que manifestações da vontade do artista. **O aspecto problemático de tal consideração é sua desconsideração – e até mesmo a supressão – dos aspectos formais da obra de Smith.** Resistente a esta simplificação, Krauss debruça-se sobre a obra de Smith, colhendo nela as justificativas plausíveis para confirmar a linguagem formal criada pelo escultor, linguagem esta que sublinha sua importância como principal artista no âmbito da escultura modernista euro-americana:

While he elaborated into the proportions of a myth the day-to-day struggles of his personal biography – his childhood, his relations to others, his fight to gain the time to work at his sculpture – he smoothed out the kinks and turnings in his artistic autobiography until he finally erased them. From Cubist painting to construction, from construction to free-standing sculpture in a little over three years: it sounds so unproblematic because, like any historical simplification, it records solutions, not problems. First of all, the Cubists were never able to translate the discoveries made with their early relief constructions into large-scale, freestanding sculpture; and for Smith himself **the translation occupied fully half his career. If this is so, it is because Smith did in fact labor over a single set of formal issues.** [...] That content [of his sculpture] is suggestive in a way that Smith's own written statements are not. Growing out of a particular set of images that Smith repeated from the beginning to the end of his career, it seems to bridge the mute privacy of Smith's personal preoccupations and his ambitions for a fully articulate, public, formal language (KRAUSS, 1971, p. 13).

A linguagem formal forjada por Smith apresenta um paradoxo visual, dado que a escultura, a despeito de seu tamanho e peso, é elusiva, isto é, há uma disponibilidade visual que não é traduzida pela posse – intelectual e imaginária –

do objeto. O que a obra do artista norte-americano oferece é uma ilusão de incompletude, atestada pela existência de fragmentos de elementos geométricos que não circunscrevem objetos fechados, somada ao fato de o plano de apoio, especificamente na obra *Zig IV*, não representar um plano de organização formal (como na perspectiva), impondo um limite concreto à visão. Dito de outro modo: o plano – que tradicionalmente funciona como uma superfície na qual os elementos são organizados – trunca¹³² os elementos visuais, oferecendo uma visão parcial e gerando uma ilusão de incompletude. Ao lado disso, o plano não é o suporte composicional, *i.e.*, um *continuum* que confere inteligibilidade por meio da organização de elementos discretos. Assim, as superfícies da escultura não encerram objetos, mas se oferecem ao olhar como tais.

Os fragmentos e a vernacular utilização planar sublinham, na obra de Smith, a ênfase na superfície, sem que esta circunscreva um objeto, ou organize um conjunto de elementos de modo inteligível ao observador. Ressalte-se que a abordagem de Krauss deve ser compreendida à luz dos escritos de Greenberg e Fried, uma vez que **a afirmação da superfície em Smith seria o correlato, na escultura, à afirmação da superfície na pintura teorizada por Greenberg**. A disponibilidade da superfície enquanto tal coloca em xeque uma abordagem desta sob a perspectiva da escultura novecentista, uma vez que a obra se furta à posse intelectual do observador. Ou, como a própria autora afirma, “the sculpture does not appear whole and complete. We cannot run our fingers around it to trace its contours and define its shape” (KRAUSS, 1971, p. 13).

Se na primeira parte Krauss questiona a suposta simplificação histórica que jornalistas e o próprio Smith impõem sua trajetória artística, as próximas duas sessões que encerram essa seção do estudo articulam-se de modo antitético. Porque *The Core of Objects: Picasso, Gonzalez, Boccioni* focaliza a produção escultórica europeia, notadamente aquela produzida na passagem do século XIX e início do século XX, a fim de evidenciar um estreito vínculo entre a lógica de composição encontrada nas vanguardas históricas e aquela característica à arte novecentista. Nesse sentido, Boccioni, Picasso, Hildebrand, Gabo, Gonzalez, Giacometti e todos os escultores europeus até David Smith operam a partir de uma unidade conceitual idealista, conforme explica a autora:

A survey of the “radical” sculpture produced in the first three decades of this century shows a surprising conceptual unity, for all its diversity of style. [Constructivism, Surrealism, Picasso and Gonzalez, Futurism etc.] What I would like, then, to put forward as the persistent meaning of the core is that it represents an ideological position that makes sculpture an investigatory toll in the service of knowledge (KRAUSS, 1971, p. 23).

The Core of Objects agrupa, portanto, um conjunto **de produções escultóricas europeias**, vanguardistas ou não. O aspecto transversal a este grupo é a presença de uma relação lógica entre a superfície do objeto e o seu interior, de modo que aquela seja motivada, justificada e resultante deste. Persiste, em

¹³² A truncagem é um conceito que descreve uma operação geométrica, por meio da qual realiza-se um corte de parte dos sólidos. Antes de Krauss, Greenberg, em “Master Léger”, utilizara o procedimento para descrever o processo cubista de dissolução da forma, conforme o que segue: “Soon, to make a less abrupt transition from object to background, and from place to plane inside the object, the facet-planes were opened-up, and at the same time rendered more frontal – whence the *truncated* rectangles, triangles and circles that made up the characteristic vocabulary of Picasso’s and Braque’s Analytical cubism” (GREENBERG, 1992, p. 98-9).

Gabo ou Boccioni, em Picasso ou Hildebrand, um núcleo gerador que encerra a forma e oferece obras de arte pautadas na pressuposição de que o objeto deve idealmente ser oferecido ao espectador não apenas em uma de suas precárias facetas, mas em todos os seus possíveis pontos de vista.¹³³ Entende-se o idealismo ao qual se refere a autora justamente neste desejo de tais artistas em fazer com que o observador tenha pleno domínio do objeto, por meio de uma visão onisciente unitária e total. A visão do objeto não é uma percepção parcial, fragmentada – como se observa, de fato, na experiência cotidiana –, mas potencialmente ideal e completa. **Nota-se aqui já em operação a dicotomia entre o objeto da percepção e o objeto do conhecimento fundamental a *Passages in Modern Sculpture*.** A escultura é um instrumento a serviço do conhecimento, enquanto tentativa de dominar por completo todas as perspectivas de um dado elemento e, por conseguinte, da realidade. Mesmo em Picasso e Gonzalez, quando os artistas forjam novos procedimentos formais com o ferro fundido, tal relação lógica ainda persiste, ao contrário, pontua a autora, das guitarras produzidas pelo primeiro entre 1912-16:

Turning to *Aerial Construction*, it is immediately obvious that this insistence on intersection and on a core, of which the sides are logical projections, is simply rejected [...] The absence of generating core and enclosing shape leads to the conclusion that Smith means something entirely different by his use of transparency than Picasso did by his own. Because the question of the core is crucial for understanding Smith's radical reorientation of both the formal and thematic content of his sculpture, we need to come to terms with what the core meant to Smith's European predecessors. **And that means seeing how the birth of an open welded idiom in the art of Picasso and Gonzalez was an affirmation rather than a denial of the way artists in the mid-twentieth century viewed the enterprise of sculpture** (KRAUSS, 1971, p. 19).

Observe-se a utilização do termo radical: enquanto os escultores europeus seriam “radicais”, com aspas, David Smith seria radical, sem aspas. Uma vez que suas esculturas rejeitam ser consideradas objetos do conhecimento e, portanto, enquanto objetos submetidos às ordens e relações lógicas transparentes e dadas *a priori*, o escultor norte-americano estabelece uma descontinuidade da prática escultórica ocidental, inaugurando assim uma nova fase. Se Picasso e Gonzalez forjam um novo modo de esculpir baseado na transparência, eles ainda confirmam a lógica escultórica tradicional: objetos encerrados e núcleos originários. É Smith quem vai utilizar o mesmo procedimento, só que de modo inverso:

Therefore, even while the vocabulary of metal wires and rods pointed toward the idea of transparency and openness, both Picasso and Gonzalez, in their welded sculpture, furtively suggested the a priori unity of the simple, closed object by maintaining a vertebral infrastructure for their animals or dancers or heads. The old idea of the sculptural solid was retained. [...] Any Gonzalez of the 1930s, or any Picasso for that matter, would equally reveal this insistence on volume as a projection of a core (KRAUSS, 1971, p. 20).

¹³³ Ao analisar o *Discóbolo* criado por Míron de Elêuteras, Argan veria na forma plástica uma síntese de todos os possíveis pontos de vista: “Cada visão contém em si, potencialmente, todas as outras, como se a estátua pudesse ser contemplada ao mesmo tempo de todos os pontos de vista possíveis. Nada mais do que esse poder de englobar em cada observação *particular* o *total* da forma no espaço é o sentido da nova plasticidade de Míron” (ARGAN, 2003, p. 83).

Esta comparação entre as obras de Picasso e Smith supõe o prisma analítico de Greenberg, para quem “collage was a major turning point in the evolution of Cubism, and therefore a major turning pointing in the whole evolution of modernist art in this century [XX]” (GREENBERG, 1992, p. 70). Contudo,

after 1931 he [Picasso] abandoned the quasi-Constructivist direction to which his ventures in sculpture had been confined since 1912 and returned to modeling and the monolith – as if that were more in harmony with the general yearning for a grand manner he had begun to feel at that time. Significantly, it was only then, ten years later after they had entered his painting, that archaizing tendencies first entered his sculpture – and this delayed entrance may help explain why Picasso continued to be a completely successful sculptor for ten years after he ceased to be a completely successful painter (GREENBERG, 1992, p. 68).

A primeira é uma citação de “Collage”, na qual Greenberg analisa o modo como Braque e Picasso afirmam a pintura como uma “art of representation and illusion” por meio da utilização de procedimentos e recursos pictóricos que impõe contrastes (e é esta relação, a de contraste, que é a chave da análise de Greenberg) entre dois tipos de planaridade (a pictórica e a literal: *pictorial flatness* e *literal flatness*). Já a segunda, retirada de “Picasso at Seventy-five”, compara a produção posterior do artista espanhol tendo em vista as conquistas cubistas. Por esta ótica, Greenberg enxerga problemas qualitativos na produção madura de Picasso, opinião que perpassa a análise de Rosalind Krauss. Se Picasso, em suas esculturas de ferro fundido, alinha-se ao conservadorismo artístico que atravessa a produção escultórica europeia, o mesmo não pode ser dito em relação às colagens cubistas que o artista produziu em companhia de Braque:

[Picasso’s works in 1912-1916] rejected the intellectualist notion of the sculpture as a datum of perception that calls out to be reconstituted in its entirety and that depends on the relief plane as a medium for this act of imagination. [...] Instead of moving toward a greater possession of three-dimensional space through a more discretely felt object, Picasso seems to have worked backward [...] The object’s surface is once again coextensive with the surface of the relief. [...] Basically, what distinguished Picasso’s reliefs from Rosso’s or Hildebrand’s was that Picasso approached sculpture with a conception of the picture plane that was modernist, while the earlier sculptors’ was not [...] As a modernist artist, Picasso felt obliged to insist on the viewer’s recognition that he was confronting an artificial object (KRAUSS, 1971, p. 30-3).

O Modernismo de Picasso e Smith reside precisamente na afirmação da superfície e na negação da posse intelectualista. Nesse sentido, enquanto que a obra posterior de Picasso representa um retrocesso em relação às conquistas do cubismo na segunda década do século XX, a escultura de Smith lhe confere continuidade e desenvolvimento, sendo prova indelével da originalidade de seu criador, a despeito daquelas obras criadas a partir de um núcleo gerador: “The striking **originality** of Smith’s first welded sculpture, executed in the early thirties arises from its **radical criticism** of the European constructors’ implicit

adherence to the old notions of the closed sculptural volume” (KRAUSS, 1971, p. 35).

As esculturas de Smith apresentam, com isso, *The Surface of Objects*. Nesta breve seção, Krauss explicita o modo como ela encara a escultura – entendida como superfícies interconectadas e expandidas –, tornando evidente a relação entre sua análise e a interpretação de Michael Fried:

This notion of **surface as a medium of sculpture** was first discussed by Michael Fried, in reference to a work by Jules Olitski. [...] I am in his debt for this idea, which is, in my view, essential to understand the later Smith. Other articles of his have also helped to shape my understanding of sculpture, among which I would like particularly to acknowledge the essay on Stella (KRAUSS, 1971, p. 37).

Ou então nesta passagem:

Now, for Smith it became increasingly important to distinguish between the natural conditions of objects and natural conditions of sculpture, which is to say that he felt compelled to exclude from the experience of sculpture itself the question of how we might know any object in the world [...] The face itself expresses the disjunction between their condition as physical entities and their condition as sculpture (KRAUSS, 1971, p. 185).

Seguindo a tática argumentativa do autor de “Art and Objecthood”, Krauss institui uma diferença entre a obra de arte e um mero objeto. Tal leitura, ademais, **explicita a ótica greenbergiana da planaridade, de uma superfície que se mostra em sua totalidade e não esconde nada atrás de si**. Tendo por base tais premissas teóricas, Krauss afirma:

They [Smith’s works] must relate to surfaces that are somehow disconnected, disjunctive, and shifting relative to one another because no core, not even a relief plane, will grant them a fixed point of unity [...] Surface disconnected from an underlying structure [...] For Smith, the sculptural object had to declare its unlikeness to physical objects in general. It had to be seen as simultaneously like and unlike all other inert objects, so that its sphere of meaning could be withdrawn from the world of empirical investigation and redirected toward another, quite different world. This simultaneity has much in common with the way illusion in painting locates meaning in the tension between the clues to depth a painting offers and its actual flatness (KRAUSS, 1971, p. 36).

A analogia entre a superfície da escultura e a superfície planar da pintura, fazendo com que a crítica encare o *medium* escultórico como uma interconexão de superfícies, faz com que ela, por fim, chegue à síntese de sua proposição analítica:

By the late fifties and early sixties, Smith understood the imperatives for grafting onto sculpture the kind of surface that derived from Cubism’s acknowledgment of the picture plane in modernist art. The picture’s actual surface, unlike that of three-dimensional object, is one that can be seen completely. **By making sculpture that would be perceived in terms of extended and interconnected surfaces, Smith could force the viewer to recognize that the sculpture spread before him was unlike other objects.** To force the work to appear entirely open and visible from a fixed point of view is

to provoke their illusion that a sculptural object, like a picture surface, can be known all at once. The knowledge it addresses itself to is knowledge of this fact rather than any “essentialist” knowledge about the physical world, because when surface becomes that thing beyond which there is nothing to see, then the sculpture is wholly unlike the objects in the world (KRAUSS, 1971, p. 37).

Sendo assim, as esculturas de Smith se oferecem inteiras ao observador enquanto superfícies articuladas. Este movimento não é, contudo, o mesmo da apreensão global da escultura novecentista. Ao contrário de uma captura visual do objeto, as esculturas de Smith dispensariam a relação núcleo-superfície, sendo, com isso, pura externalidade. Dito isto, a autora, já na segunda parte de *Terminal Iron Works*, trata de observar a recorrência de um conjunto de imagens que serão o ponto de partida para a análise formal da obra de Smith:

The complicated terrain of Smith’s sculpture can be explored by means of the clues these images provide; by examining them, a **standard of meaning** can be constructed to test assumptions about the direction of Smith’s **formal development**. And this **test** must be applied not only to the theories of the critics and historians who have written about Smith’s work but to the characterizations furnished by Smith himself (KRAUSS, 1971, p. 12).

Aqui, estranha-se por completo o desenvolvimento argumentativo de Krauss, porque, em um primeiro momento, logo no início do capítulo inicial, a autora questiona a visão da obra de arte como uma manifestação da identidade do artista, a partir da pressuposição da existência de uma relação direta entre vida emocional e obra.¹³⁴ Aqui, todavia, ela investe em tal identificação, argumentando contra as influências ultrajantes do Surrealismo e do vocabulário geométrico. Parece haver, com isso, uma absoluta contradição entre as duas seções do livro, já que metáforas do tipo “like an athlete who claims to be out of practice” (KRAUSS, 1971, p. 51), “wanton gesture of a challenger at a potlatch ceremony, who, knowing he will win, flings a matchless treasure to the sea” (KRAUSS, 1971, p. 52), bem como afirmações de que “violence that was continually seething within him” (KRAUSS, 1971, p. 63), tratam de sublinhar o caráter mítico de David Smith, a despeito da desconfiança anunciada nas primeiras páginas do livro. As imagens recorrentes na obra de Smith – quais sejam, do canhão, do falo etc. – justificam os trabalhos pelo temperamento e pelos traços biográficos do artista, criando uma aura mítica semelhante à de Jackson Pollock: “The person who was most strongly linked with the role suggested by the cannon was Smith himself [...] **The work is my identity** [...] For him, identity seems in fact to have been tied to things he produced” (KRAUSS, 1971, p. 59).

Krauss parece querer dizer que a linguagem formal de David Smith, ao ser encarada como tal (seu caráter público), impõe uma barreira que não nos

¹³⁴ Um dos autores criticados por Krauss é Sheldon Noldeman, que em seu artigo para a *ARTNews* de fevereiro de 1969 assim comenta: “One feels a direct, as it were physiognomic identity between the objects, singly and collectively, and Smith, as he is described by those who knew him – powerful, generous, endowed with huge appetites. This physiognomic consubstantiality between creatures and creator – the work as direct precipitate of the formative energy of the artist, imbued with his whole personality – is one of the most traditional aspects of Smith’s works” (NOLDEMAN, 1969, p. 28).

permite observar os desejos e medos do artista (relacionados, todos, à ideia de violência e brutalidade). Sendo assim, há uma linguagem que esconde “a violência que fervia dentro de Smith”. Para respaldar a imagem violenta do escultor, a autora ainda recorre a exemplos de sua infância: as dinamites estouradas por Smith em Decatur (cidade do estado de Illinois, no condado de Macon), o canhão disparado na época do colégio, sua resistência à autoridade, sua capacidade de autopunição etc. Instituída tal identidade entre artista e obra, Krauss irá segmentar a produção de David Smith em dois grupos. De um lado, estão aquelas obras que, à semelhança de *Aerial Construction*, propõem uma ruptura em relação à lógica de núcleo e formas cerradas que caracterizam as produções escultóricas europeias. De outro lado, encontram-se seus objetos que – sob a influência do Surrealismo e demais movimentos – representam uma autossabotagem iconográfica do escultor – “In some works he gave himself up both to the form and to the content of Giacometti’s object” (KRAUSS, 1971, p. 67) –, posto que não são tão radicais quanto o primeiro grupo:

This preoccupation with iconography seems for a time during the 1940s to have snuffed out the formal independence Smith had gained in the preceding decade [...] The strange acceptance of the vocabulary of solid, volumetric forms that had begun in the *Medals* continues into the 1940s [...] It was the volumetric mode to which Smith constantly returned to project the thematic strain of aggressiveness, brutality and death [...] solidly conventional rendering of the figures (KRAUSS, 1971, p. 67-8).

Há, portanto, um conjunto de obras de David Smith que representa uma regressão iconográfica em relação às preocupações modernistas formais que o artista havia demonstrado nos anos 1930 com suas esculturas de ferro fundido. Tal reprovação não faz Krauss, no entanto, suspeitar da identidade entre obra e artista – “As always, the **cannon operates as a mask for Smith himself, acknowledging his own capacity for violence**” (KRAUSS, 1971, p. 126-8). Em relação a *Spectre Riding*, por exemplo, ela é enfática ao dizer que a figura representada está associada ao seu autor:

But the *Spectre Riding* is probably not an illustration of a single myth taken from another culture. Rather, it blends primordial characters into an amalgam directed at Smith’s own **emotional life**. In the *Spectre* the **phallus** is once more a sheathing or mask for the **artist’s personality** [...] **The *Spectre* becomes, by substitution, a false muse seducing Smith into an art that would serve false gods**, an art that would become mired in preoccupations with violence and untransformed sexuality (KRAUSS, 1971, p. 72).

Chegando a relação entre obra e artista a ter, por fim, a seguinte conclusão:

They were images couched in the language of stone carving and bronze casting, a language remote from Smith’s identity as a welder. Not only were the symbols conceived as a kind of visual mask, but even **the formal language issued as though by ventriloquy** from a source different from that of the constructed steel idiom of his work in the 1930s. They were therefore far from the tone in which Smith had originally stated his artistic identity: the voice of a welder, which was ultimately – and he himself was aware of the double meaning – the voice of a smith (KRAUSS, 1971, p. 75-6).

A produção de David Smith das primeiras décadas é então bipartida por Krauss: de um lado, estão aquelas esculturas que promovem uma ruptura em relação ao vocabulário conservador europeu. De outro, estão os trabalhos-ventríloquos em que Smith deixa-se levar pela influência europeia: nestas obras, o próprio artista se faz representar por meio de figuras domesticadas e dominadas por *falsas musas e falsas artes*. **Percebe-se, portanto, a lógica dicotômica que fundamenta o exercício argumentativo de Krauss em *Terminal Iron Works*: verdadeiro versus falso, radicalidade versus “radicalidade”, Modernismo versus conservadorismo.** Entretanto, por mais que os dois grupos de obra de David Smith evidenciem um cisma, Krauss rejeita justificar esta divisão em relação ao binômio *arte avançada* | *arte retrógrada*, utilizando um critério bastante revelador de seu vínculo com a lógica de Clement Greenberg, segundo a qual os erros conduzem aos acertos:

There's a temptation to picture Smith's work during the forties as simply divided into two ranges of production, the first and more important (in terms of his future development) committing him to a radical exploration of open sculpture, the second, and, from this point of view, less important, being the sequence of small-scale, retrograde work that repeated the themes touched on before, themes that left unresolved the brutality Smith directed as outside objects, whether at the sculpture itself or at the viewer (p. 79) [...] Instead of pointing to those two parallel models as a split between a more and a less advanced sculptural language, we should probably view the two strains as simply a more and a less sublimated gesture toward possession (KRAUSS, 1971, p. 79-81).

Dado o enquadramento dicotômico, Krauss analisa as paisagens de Smith como uma fase intermediária de sua produção, situada a meio caminho entre os dois eixos explicitados logo acima. Neste caso, as esculturas paisagísticas estão vinculadas às *falsas* transparências de Gabo e Boccioni, rejeitando o volume, mas ainda fundamentadas nele. Fica patente este vínculo das paisagens de Smith à produção escultórica vanguardista quando Krauss as compara às guitarras de Picasso, a partir de uma referência implícita à análise de Greenberg:

In annexing the surface of painting to his constructions, Picasso ensures that the shape of the bottles or guitars or other still-life elements of the work will seem to be dependent on its surface, so that the shape itself becomes the result of the artist's prerogative to affirm the surface of the work of art. The defining silhouette of the object does not have the quality of a thing known in advance of the experience of the sculpture but is discovered in the vision of it (KRAUSS, 1971, p. 84).

Na última parte que compõe o segundo capítulo de *Terminal Iron Works*, Krauss chega, finalmente, ao grupo de esculturas em que, segundo sua ótica, Smith rejeita por completo o paradigma escultórico europeu. Trata-se das produções realizadas a partir da década de 1950, nas quais, ao contrário das paisagens precedentes – onde ainda há o gesto intelectualista de produção escultórica a partir de um centro –, encontra-se uma exclusividade da forma escultórica, por meio da ênfase em sua superfície. A obra que explicita tal relação é *Australia*, que

[...] happens at the boundary, between what is sculpture and what is not. Unlike the works that precede it, *Australia* situates its pictorial incident not within its perimeter but at its perimeter. By shifting the sections of density away from the center of the sculpture and massing incident at the edges, Smith makes the viewer uncertain about the shape of the work. Smith's decision in *Australia* was to exchange the enclosing shape possessed by objects in the world for an exclusively sculptural shape, which meant making it seem to be generated by the accessibility of the surface (KRAUSS, 1971, p. 88).

Uma vez mais, a acessibilidade da superfície deve ser compreendida pela perspectiva da teoria *greenbergiana*, visto que Krauss explica sua argumentação por meio da análise do Cubismo Analítico realizada pelo crítico. A analogia é a seguinte: tal como nos quadros de Picasso e Braque – onde há sugestões de ilusão sem que esta chegasse a se completar, evidenciando-se tematicamente como procedimento pictórico – em Smith, a superfície deixa de ser o envoltório externo de um objeto (fato que pressupõe uma natureza tátil), oferecendo-se ao olho em toda sua visualidade. Aqui, lembre-se de Greenberg quando afirma que “the desire for ‘purity’ works, as I have indicated, to put an ever higher premium on sheer visibility and an ever lower one on the tactile and its associations, which include that of weight as well as of impermeability” (GREENBERG, 1992, p. 144).

Sendo assim, a leitura de Krauss tem inequivocadamente por base a especificidade pictórica teorizada por Greenberg e adaptada ao caso escultural. Levando em consideração o comentário do crítico em “The New Sculpture”, fica patente a filiação: “The illusion of organic substance or texture in sculpture being analogous to the illusion of the third dimension in pictorial art” (GREENBERG, 1992, p. 143). Ao enfatizar a plena acessibilidade da superfície como a radical conquista de Smith – de maneira análoga aos cubistas –, Krauss sublinha o seu vínculo à ótica de Greenberg, mencionado em seguida:

It is this knowability through vision that suggests the term “optical,” rather than any literal transparency or denial of surface. Clement Greenberg characterized modernist sculpture as giving rise to “the illusion not of things, but of modalities, namely that matter is incorporeal, weightless, and exists only optically, like a mirage” (GREENBERG, 1992, p. 144) (KRAUSS, 1971, p. 90).

2.1.3.3

Linha/Superfície

Se a adesão à teoria modernista de Greenberg é explícita, Krauss, todavia, trata de pontuar um pequeno desvio em relação a ela. Por mais que Greenberg pouco tenha se debruçado sobre a escultura (compreendendo-se aqui o motivo que leva Krauss a estudá-la), em seus breves ensaios sobre a produção escultórica modernista ele enfatiza sua autossuficiência baseada em um tipo específico de ilusionismo que permite que o escultor possa “literally draw in the air with a single strand of wire that supports nothing but itself” (GREENBERG, 1992, p. 145). A discordância de Krauss provém especificamente desta passagem. Veja-se como ela a comenta, em um trecho imediato ao anterior mencionado:

At first this seems an apology for total linearism in sculpture, because line would appear to be the proper agent of weightlessness and incorporeality. Since a steel line, especially one curved back on itself, straddles in our experience the modalities of two- and three-dimensionality [Krauss cita Greenberg] “sculpture can confine itself to virtually two dimensions (as some of David Smith’s pieces do) without being felt to violate the limitations of its medium, because the eye recognizes that what offers itself in two dimensions is actually (not palpably) fashioned in three” (KRAUSS, 1971, p. 90).

Se Smith, tal como postula Greenberg, aposta em uma escultura autossuficiente, que se oferece visualmente e não taticilmente, ele não o faz, segundo Krauss, através da linha, mas da superfície. Chama atenção aqui o fato de ser uma passagem absolutamente curiosa de Greenberg, não pela questão apontada por Krauss, mas justamente pela suspensão de sua teoria em relação à especificidade do meio, que o mesmo justifica em “Modernist Sculpture, its Pictorial Past”. O ponto discordante para Krauss é a submissão da linha à figuração:

Thus, reduction of the sculpture to line does not win abstraction for Smith, since line remains as intractably figurative as it had in painting before Pollocks of 1947-1950 [...] Clement Greenberg speaks of line in modernist sculpture as having to support nothing but itself, but in *The Hero* (as in *The Hudson River Landscape* and *The Banquet*), Smith’s line is called on to “support” figuration (KRAUSS, 1971, p. 96-8).

A grande conquista de David Smith é então realizada por meio de um novo conceito de superfície. Que a obra analisada conserve um aspecto antropomórfico, não se impõe como problema para Krauss, já que em *Tanktotem* há o que ela chama de *torso-become-surface*, importando aí a plenitude superficial que desabilita o olho a buscar uma relação interior-exterior, possibilitando, em contrapartida, uma **experiência perceptiva tida como um modo de abstração**:

They force the observer to abandon his perception of the whole object and to concentrate arbitrarily on its secondary qualities or properties: color or texture. In the act of seeing in this specialized way the object loses its density and becomes miragelike. Its surface becomes the totality of the experience, because it is a surface detached from any object that could resonate meaning through it. This kind of looking does not occur in normal perception but can be induced, as it regularly is in perceptual tests. It is also induced by David Smith’s sculpture, where the viewer’s attention to surface and the shapes generated by it gives him the sensation of mirage that Greenberg was the first to apply to modern sculpture (KRAUSS, 1971, p. 99).

Esta sensação de miragem não é o único apontamento de Greenberg. De fato, é ele quem, por meio de um sintético panorama histórico, propõe em “The New Sculpture” os “valores” da nova sintaxe escultórica. Encontra-se, já nesse ensaio, a referência à obra de Rodin como promissora de um novo campo de possibilidades expressivas; a redução da escultura monolítica operada por Brancusi; e também o foco na linha, na superfície e na transparência como atitudes responsáveis por operar a “redução modernista”:

The new construction-sculpture points back, almost insistently, to its origins in Cubist painting: by its linearism and linear intricacies, by its openness and transparency and weightless, **and by its preoccupation with surface as skin alone**, which expresses in blade or sheet-like forms (GREENBERG, 1992, p. 142).

Que *Passages in Modern Sculpture* Krauss trilhe o caminho brevemente apontado por Greenberg (Rodin, Brancusi, Smith etc.) não parece, nesta altura da análise, uma grande novidade. Sendo assim, não parece haver desencontros argumentativos entre os dois autores. **A questão de se afirmar se Smith é um escultor modernista pela linha ou pela superfície revela-se como discussão secundária se consideramos a plena aderência do pensamento da autora aos breves, porém incisivos, comentários de Greenberg sobre David Smith e a nova escultura abstrata modernista.** A sensação que fica é que Krauss nada acrescenta, até o momento, à análise da obra do artista norte-americano, a não ser, é claro, pela insistência em considerá-lo o escultor responsável pela radical transformação da prática escultórica modernista. Sendo assim, Krauss destrinça aquilo que Greenberg apenas apontou, *i.e.*, os atributos da nova escultura – transparência, linha e superfície –, bem como as obras onde se pode constatá-los – Rodin, Brancusi, colagem cubista e David Smith. E se discorda de Greenberg, o faz sublinhando um novo tipo de desacordo que Michael Fried na época descreveu:

The disagreement that occurs when two or more critics agree, or say, that the work of a particular artist or group of artists is good or valuable or important, but when the terms in which they try to characterize the work and its significance are fundamentally different (FRIED *apud* ROSE, 1968, p. 31).

2.1.4

De *Terminal* a *Passages*: a apologia da escultura abstrata

Em “Double Negative”, Krauss afirma explicitamente uma ruptura da escultura norte-americana frente aos cânones precedentes. Desse modo, ela opera uma espécie de teleologia, na qual a investigação escultórica a partir do Minimalismo nega as convenções artísticas de fases históricas precedentes, instaurando assim uma nova fase de desenvolvimento modernista. Quanto a isso, é significativo que, nas páginas finais de *Passages in Modern Sculpture*, Krauss identifique nas táticas minimalistas um conjunto de lições originado de outros artistas, notadamente de Marcel Duchamp, Constantin Brancusi e Auguste Rodin, sendo eles os precursores do “radical development in the history of sculpture” (KRAUSS, 1981, p. 279). Tais poéticas são importantes, portanto, na medida em que preparam o terreno para as propostas minimalistas na história do Modernismo, justificando, por assim dizer, o seu aparecimento.¹³⁵

Em seu segundo livro, Krauss – como será comum em grande parte de seus ensaios – ressalta o questionamento dos artistas em relação ao idealismo racionalista. Embasa tal oposição os textos bastante referidos de Donald Judd,

¹³⁵ Vimos anteriormente que mesmo em *The Optical Unconscious* Krauss propõe uma genealogia de Pollock a Morris, Twombly, Warhol, entre outros, por meio do conceito de “strong misreadings” proposto por Harold Bloom enquanto modo de garantir as filiações canônicas.

em especial “Specific Objects” e também a entrevista que o artista concede, ao lado de Frank Stella, a Bruce Glaser. Dada a confluência de interesses entre Stella e Judd nessa entrevista, Krauss traça os termos gerais de uma “nova sensibilidade” em sua rejeição explícita aos métodos tradicionais de composição.¹³⁶ Frente a isso, não apenas os dois artistas, mas aqueles associados ao Minimalismo, ao Pós-Minimalismo, à *Land Art* e à *Process Art* exploram, a partir dos anos 1960, uma forma de organização pautada pela repetição, pelo sequenciamento e pela serialização. Nos termos de Judd, “one thing after another”.

O *radical development* se baseia em uma rejeição do que Krauss chama de ilusionismo escultórico. É bem significativo que a autora estabeleça uma analogia entre o espaço ilusionista e uma certa abordagem do conceito de expressão,¹³⁷ porque, de modo também análogo ao afastamento da pintura modernista em relação ao ilusionismo tátil proposto por Greenberg, a história da escultura moderna desenvolvida por Krauss se estabelece em função de sua rejeição ao ilusionismo escultórico. Há, contudo, um nó conceitual aqui: a ilusão tridimensional já seria rejeitada por Greenberg em sua análise do Expressionismo Abstrato. O nó pode ser formulado da seguinte maneira: de que modo é possível compreender a rejeição dos minimalistas em relação ao Expressionismo Abstrato segundo a analogia de Krauss entre a intenção e o espaço ilusionista, se Greenberg já descarta a possibilidade deste tipo de ilusão nas pinturas em questão? O laço se desfaz quando se tem em mente que o Expressionismo Abstrato referido pela ensaísta não é aquele interpretado por Greenberg (cujo nome é raramente referido em *Passages*), mas por Harold Rosenberg. Considerando a desconfiança de Krauss quanto ao conceito de expressão associado à interioridade do artista, pode-se ver aí a confirmação da ética formalista, tal como ela é descrita por Leo Steinberg quando afirma que “in the formalist ethic, *the ideal critic remains unmoved by the artist’s expressive intention*, uninfluenced by his culture, deaf to his irony or iconography, and proceeds undistracted like an Orpheus making his way out of hell” (STEINBERG, 2002, p. 9).

Se o alvo da desconfiança de Krauss é Rosenberg; se ela rejeita a interioridade subjetiva¹³⁸ análoga ao espaço ilusionista; e se, ainda, a escultura

¹³⁶ Barbara Rose, em seu, “ABC Art”, é uma das primeiras a observar a “impessoalidade” minimalista, a partir de um “downgrading of talent, facility, virtuosity, and technique, with its concomitant elevation of conceptual power” (ROSE, 1968, p. 278). Ao descrever a nova sensibilidade, a crítica afirma: “one might as easily construe the new, reserved impersonality and self-effacing anonymity as a reaction against the self-indulgence of an unbridled subjectivity, as much as one see it in terms of a formal reaction to the excesses of painterliness” (ROSE, 1968, p. 280).

¹³⁷ Tome-se a seguinte frase de Greenberg, retirada de “New Sculpture”, publicado primeiramente em 1949 e revisado substancialmente para *Art and Culture*: “Any recognizable image is bound to be tainted with illusion, and modernist sculpture, too, has been impelled a long way toward abstractness, yet sculpture can continue to suggest recognizable images, at least schematically, *if only it refrains from imitating organic substance (the illusion of organic substance or texture in sculpture being analogous to the illusion of the third dimension in pictorial art)*” (GREENBERG, 1992, p. 143). A analogia de Greenberg entre a imitação da substância orgânica e a ilusão tridimensional na pintura não seria também utilizada por Krauss em sua rejeição do idealismo escultórico encontrado nas esculturas futuristas e construtivistas?

¹³⁸ Em certo sentido, a desconfiança quanto à noção de expressão enquanto realização intencional e subjetiva do artista – que Krauss frequentemente atribui à figura de Harold Rosenberg – parece desconsiderar o contexto histórico no qual ela se desenvolveu. Tal hipótese merece explicação.

moderna radical norte-americana se funda em um vocabulário abstrato da forma, é bem improvável descartar uma equivalência entre as linhas argumentativas que Greenberg e Krauss desenvolvem, respectivamente, para a pintura e para a escultura abstratas modernas. Dito de outro modo, se Greenberg não é mencionado no livro, é porque ele paira sobre toda a obra. Mas como comprovar este fato?

*Terminal Iron Works – The Sculpture of David Smith*¹³⁹ e *Passages in Modern Sculpture* são os dois primeiros livros publicados por Rosalind Krauss, em 1971 e 1977, respectivamente. Os acontecimentos biográficos¹⁴⁰ ocorridos durante este período sugerem a hipótese de uma reorientação, teórica e ideológica, da carreira de Krauss. Sendo assim, seria possível determinar as duas primeiras obras como marcos históricos que circunscrevem transformações significativas de sua atuação crítica. O cotejo entre as duas fontes bibliográficas não confirmam, todavia, uma mudança no campo de seu exercício crítico conforme as transformações anunciadas em sua vida pessoal.

Em “Nature of Abstract Art”, Meyer Schapiro tece a seguinte afirmação: “Common to most of these movements after Impressionism was the absolutizing of the artist’s state of mind or sensibility as prior to and above objects. If the Impressionists reduced things to the artist’s sensations, their successors reduced them further to projections or constructions of his feelings and moods, or to ‘essences’ grasped in a tense intuition” (SCHAPIRO, 1979, p. 191). Tal realização, sugere o autor, seria a possibilidade que indivíduos isolados e melancólicos teriam de exercer sua liberdade frente ao avanço irrefreável do capitalismo monopolista. Não se propõe aqui uma defesa de tal noção de expressão. Todavia, o comentário de Schapiro é relevante na medida em que generosamente descreve a tentativa dos artistas de resistir ao avanço industrial. Sugere-se que tal noção de expressão pode estar, em alguns contextos, menos relacionada a uma ideologia racionalista e mais a um esforço de emancipação frente à reificação do indivíduo sob a égide industrial. Nesse sentido, lança-se a hipótese de a obra, desde o Impressionismo, ser menos uma manifestação da subjetividade e mais um processo de subjetivação: aqui residiria a “dimensão humana da arte abstrata”, visto que “é a atividade de construção de que o artista dispõe, o seu poder de imprimir a um trabalho sentimentos e sensações e a qualidade de pensamento que conferem humanidade à arte; e essa humanidade pode ser realizada com uma série ilimitada de temas ou elementos formais. [...] Essas formas são uma expressão, não uma representação do familiar ou do sagrado. [...] A abstração em pintura evoca, mais intensamente do que nunca, o artista durante o ato de pintar – seu toque, sua vitalidade e estado de espírito, o drama da decisão no processo de feitura da arte. Aqui o subjetivo torna-se palpável” (SCHAPIRO, 2001, p. 9-10).

¹³⁹ O primeiro resulta da tese de doutorado apresentada em 1969 na Harvard University, três anos após ter iniciado sua carreira como crítica de arte na revista *Artforum*, em 1966. Neste periódico, a autora publicou um estudo derivado de sua tese – “The Essential David Smith” – nas edições de fevereiro e abril de 1969.

¹⁴⁰ Krauss recebeu do Wellesley College seu diploma de graduação em 1962, ano em que casaria com o arquiteto Richard I. Krauss. No ano seguinte, ela recebe o título de mestre da Harvard University. Depois de dois anos como instrutora no Wellesley College (1965-7), ela filia-se em 1967 ao Massachusetts Institute of Technology (MIT) como professora-associada de história da arte até 1971. No período compreendido entre as duas publicações, a trajetória – pessoal e profissional – de Krauss passara por significativas transformações. Em 1971, não apenas *Terminal Iron Works* fora publicado, como houvera o seu divórcio de Richard I. Krauss; recebe uma bolsa de estudos pela Fundação Guggenheim e o início de sua atuação como editora colaboradora da *Artforum*. Quando a primeira edição de *Passages in Modern Sculpture* foi publicada, Krauss já tinha recebido do College Art Association o prêmio de crítica Frank Jewett Mather (1972), atuara como conferencista e diretora do programa de Artes Visuais da Universidade de Princeton (até 1974) e tornara-se professora-associada da Hunter College of City University of New York (1975), local onde lecionou até 1992. Foi também em 1975 que ela deixa a *Artforum* para fundar, no ano seguinte e em companhia de Annette Michelson, a revista *October*.

De modo semelhante ao que ocorre entre os ensaios “Line as Language”, “Sense and Sensibility” e “Double Negative”, *Terminal Iron Works* e *Passages in Modern Sculpture* apresentam gritantes similaridades, contendo os dois livros inúmeros fragmentos idênticos, em uma recorrência curiosa de exemplos e contraexemplos. Para uma comprovação de tal proximidade, consulte-se a tabela constante do **Anexo I**. O que este exaustivo cotejo parece revelar? Em termos gerais, observa-se sem grandes dificuldades que, por mais que Krauss tenha ampliado o escopo de forma a considerar a escultura enquanto gênero artístico – retomando, inclusive, o esforço de Lessing em definir o gênero de experiência proposto por esta manifestação artística, bem como alguns artistas, a exemplo de Marcel Duchamp, excluídos da narrativa *greenbergiana* –, a autora adota o mesmo *framework* historiográfico já apresentado em *Terminal Iron Works*. Comprova tal fato a recorrência dos mesmos trechos referentes a Boccioni, Picasso, Gonzalez, Breton, Giacometti, Hildebrand, Rodin, Medardo Rosso, entre outros escultores, havendo apenas um rearranjo de suas análises, de forma a oferecer um novo formato de leitura: mantém-se a distinção entre a “radicalidade” europeia e a radicalidade norte-americana. Que haja um rearranjo entre os dois livros – de um formato monográfico para uma coleção de estudos de caso – só demonstra o esforço literário de Krauss em relação ao seu próprio *medium*, havendo por trás de uma aparente fragmentação uma determinação historiográfica precisa. Sendo assim, o sentido de ambos os livros – a mensagem histórica que veiculam – é o mesmo.

Pode-se argumentar que *Terminal Iron Works* focaliza a obra de David Smith, ocupando este artista apenas algumas páginas do quinto capítulo – “Tanktotem: Welded Images” – de *Passages in Modern Sculpture*. Tenha-se em mente, contudo, o vínculo entre Smith e os escultores minimalistas proposto em “Allusion and Illusion in Donald Judd”. Os minimalistas chegam aonde Smith não alcançou, havendo uma espécie de filiação entre as poéticas de Judd e Smith:

Judd seems rather to have released in Smith certain sculptural possibilities which are as yet unrealized. [...] To Judd, Smith’s suspension of planes within the frame [em obras como *Cubi XXIV* e *Cubi XXVIII*], one balanced off against the other, or even the composition of the frame itself of almost arbitrarily combined geometrical segments, must have seemed to rob the work of necessary lucidity. Smith’s worrying of relationships between parts must have appeared to have clouded over the experience of the object with a kind of artiness which to Judd’s eyes, at least, was irrelevant. In his works of the past few years [...] Judd arrives at sculptural forms which do not depend on the balance and adjustment of one part to another for their meaning (KRAUSS, 2010, p. 98-9).

Neste ensaio de 1966, Krauss propõe uma distinção entre Judd e Smith quanto às estratégias compositivas de suas esculturas, havendo ainda na poética do segundo uma preocupação relacional entre os elementos. Em “Tanktotem: Welded Images”, tal relação é revista, uma vez que, neste novo contexto argumentativo, a obra de Smith é lida via uma linguagem abstrata de desarticulação. A grande conquista de David Smith, informa Krauss, é a tradução de um conjunto recorrente de imagens e temas – em especial seu interesse pelos tabus associados ao totemismo – em uma vigorosa linguagem formal.¹⁴¹ Ao

¹⁴¹ A menção à teoria *freudiana* encontra-se já em *Terminal Iron Works*. Em *Totem e tabu*, o fundador da psicanálise parte das tribos australianas para elaborar a história da formação do homem, elegendo, como ponto de partida, um parricídio antropofágico. A relação entre as

contrário do “surrealist drama of possession” (KRAUSS, 1981, p. 173) e de modo distinto à abordagem expressionista do tema, as esculturas de Smith, ao apostarem na disjunção entre os elementos, impõem ao observador a impossibilidade da posse visual equivalente à privação do desejo imposta pelo totem. A imbricação entre forma e conteúdo seria, portanto, completa, uma vez que o vocabulário abstrato utilizado pelo escultor desautoriza a posse intelectual e/ou a alusão a um núcleo orgânico (associados, respectivamente, ao construtivismo e a Henry Moore).

A ligação entre Judd e Smith é tecida por Krauss por intermédio das esculturas de John Chamberlain. Baseando-se na leitura de Judd para Chamberlain, a ensaísta conclui que a obra deste se aproxima de Smith através de uma preocupação transversal aos dois artistas quanto a um vocabulário formal baseado na disjunção de elementos que sublinha a ausência de uma estrutura central. “If Judd”, pontua Krauss, “a major practitioner of and spokesman for minimalism, was responsive to Chamberlain’s work, this was because he saw in it the possibility for an entire realignment of sculptural practice” (KRAUSS, 1981, p. 181). A obra de Chamberlain é analisada por Krauss em uma de suas primeiras *reviews* – “Boston Letter” –, publicadas em 1964 na *Art International*. Referindo-se sua poética como “the very best in modern sculpture”, ela utiliza o enquadramento *greenbergiano* para realizar o seu ajuizamento, recorrendo aos exemplos de Calder, Smith, Gabo, Giacometti e Bernini:

Because much of modern sculpture sprang out of the Cubist aesthetic, itself the willed result of rendering traditional sculptural effects in two dimensions, the ‘new’ sculpture retained the traditional interest in spatial relationships. Evolving out of Picasso’s initial rendering of the spatial reshifting and interrelating of the planes of a flat collage into three dimensions in his 1912 bas-relief of a guitar, **constructed sculpture masked an old syntax with a new formal vocabulary.** Although, in the new sculpture, as Clement Greenberg has pointed out, “space is there to be shaped, divided, enclosed, but not to be filled” the old concept of changing relationships of the sculptured *parts* in space – a concept which found its absolute paradigm in Calder’s mobiles – is still operative. **One could, then, expect the same essential relationships in Giacometti’s “Woman with her throat cut”, or Gabo’s “Construction in Space”, as were evolved in, say, Bernini’s “Apollo and Daphne” [...]** Clearly, the concept of modernist reduction, by which, one sees as meaningful the shedding of those features which are not essential to painting’s intrinsic two-dimensionality, could not really be applied to most 20th Century sculpture before David Smith [...] The tension between the actual three-dimensionality of the piece as it stands in the observer’s world, and the seeming two-dimensionality of its flat, non-projective facade, creates a kind of illusionism through which non-objective sculpture can become powerfully expressive (KRAUSS, 1964, p. 34).

imagens sádicas da década de 1940 e as figuras totêmicas dos anos posteriores é então assim anunciada: “Just as in 1930s and 1940s Smith repeated the violated female and the violating cannon/phallus with an almost obsessive insistency, so in 1950s and 1960s he continually reiterated this image of the hero/totem” (KRAUSS, 1971, p. 93). Se nesta passagem observam-se as múltiplas abordagens para a violência presentes na obra de Smith, no trecho a seguir nota-se um entrelaçamento entre a teoria freudiana e a concepção modernista de Greenberg, concluído do seguinte modo: “The work of art is the repository for content in a way that mere physical objects are not. Smith analogizes this categorical distinction between it and the other members of its class to the moral distance that keeps men from making their fellows objects for possession” (KRAUSS, 1971, p. 102).

Chama atenção nesta passagem a utilização pela ensaísta dos mesmos termos que ela aplica posteriormente para a escultura minimalista. Neste caso, Krauss refere-se à dissimulação da sintaxe tradicional pelo vocabulário escultural cubista. Uma vez mais, ressurgem os mesmos exemplos contra os quais a ensaísta interpreta o desenvolvimento escultórico norte-americano, indicando tal fato a permanência de sua argumentação por mais de uma década. Se em *Passages* a nova sintaxe é comprovada por obras de Donald Judd, Richard Serra, Robert Morris, entre outros artistas, nesse momento são as esculturas de Chamberlain e Smith que ilustram a redução modernista por meio de uma purificação estilística que torna as categorias escultóricas tradicionais obsoletas. Para justificar sua argumentação, Krauss desenvolve então uma analogia entre Chamberlain e De Kooning do ponto de vista do Cubismo Tardio:

The sculpture becomes, then, an expression of late cubism as developed by De Kooning, except that while de Kooning's concern was to make line function as the edges of planes, Chamberlain's translation into three dimensions manages to exploit the edge of the plane as line (KRAUSS, 1964, p. 34).

A analogia entre Chamberlain e De Kooning prossegue, no sentido de evidenciar a adesão da prática escultórica de Chamberlain à tradição monolítica, chegando-se a estabelecer – e isto é um senso comum, conforme demonstra o depoimento de Susan Davidson, curadora da retrospectiva do artista no Museu Guggenheim em 2012 – uma equivalência entre o metal contorcido de suas esculturas e os drapeados renascentistas. Krauss, todavia, observa uma linha evolutiva na trajetória de Chamberlain, cuja prática seria, com o passar do tempo, caracterizada pela redução modernista.¹⁴² Veja-se sua análise de *One*:

One could describe this as a presentation of mass from one side and of volume from the other, implying that the differentiations Chamberlain had played with in his earlier work are now fused. But it seems to this reviewer that what is really happening is a growing disregard for either mass or volume, shown by creating a sculpture which has only two views or sides, a sculpture which is like a flat plane – two dimensional. Playing off the illusion of flatness against the irrevocable three-dimensionality of a thing in space, and more particularly a thing made of automobile bodies [...] Chamberlain uses his materials [...] to bear relevantly on the irreducible quality of sculpture as a thing erected and existing in our space (KRAUSS, 1964, p. 34).

Constata-se, com isso, uma certa continuidade argumentativa em Rosalind Krauss, desde 1964, quando a ensaísta assina sua “Boston Letter”, passando por *Terminal Iron Works* (1971) até *Passages in Modern Sculpture* (1977). Contudo, se há uma recorrência do ponto de vista temático, no que se refere à diferença entre as estruturas formais dos dois livros, nota-se uma considerável mudança, já que os sete capítulos que constituem *Passages in Modern Sculpture* organizam-se a partir do par opositivo *sculpture of reason* e *sculpture of situation*, conforme o que segue: “Therefore, if in our schematic

¹⁴² A redução modernista não se manifesta na obra de Richard Stankiewicz, recheada de alusões figurativas, sendo observada, todavia, nas criações de David von Schlegell. A *review* encerra-se assim: “David von Schlegell is showing some well worked-out wood and metal sculptures, whose unified, single gesture is made not by a monolithic form but by a simple composite” (KRAUSS, 1964, p. 34).

history of early twentieth-century sculpture we see a split developing between a sculpture of reason and a sculpture of situation, we can see how dada comes down on the side of the latter” (KRAUSS, 1981, p. 106). Ora, é como se as duas seções – *the core of objects* e *the surface of objects* – que integram o primeiro capítulo de *Terminal Iron Works* tivessem sido ampliadas, sendo o par opositivo *core-surface* análogo ao *reason-situation*. Assim sendo, por mais dissociados que sejam um capítulo do outro, há, na realidade, uma estrutura binária precisa e transversal a *Passages*, a qual parece aludir tanto à ausência de hierarquias formais de Greenberg quanto à gramática das formas desenvolvida por Heinrich Wölfflin, na qual se observam tendências estilísticas reunidas em pares opositivos simétricos.¹⁴³ No caso de Krauss, a escultura da razão enfatiza sua submissão a um certo idealismo que a transforma, por sua vez, em objeto de conhecimento. Em oposição a isso, há a escultura da situação, onde se privilegia o ato perceptivo, em toda sua contingência e precariedade.

Segundo a autora, o desenvolvimento da escultura norte-americana se dá via investigação de um vocabulário abstrato que fomenta modos de criação afins às preocupações filosóficas de Wittgenstein e Merleau-Ponty. Em seu compromisso por delinear uma nova sintaxe da escultura, Krauss mergulha nos expoentes da escultura de situação – abrigadas sob o guarda-chuva pós-minimalista¹⁴⁴ – com a finalidade de observar aí a externalidade de tais obras. Ora, para quem acompanhou o desenvolvimento da escultura de David Smith rumo à planaridade – a escultura tida como articulação de superfícies – de modo a suprimir a existência de uma ideia de interioridade, de um núcleo gerador ideal, **observa-se simplesmente a substituição deste conceito – planaridade – por outro – a externalidade.** No que a externalidade se diferencia da planaridade? Há distinção entre os pares *core-surface* e *reason-situation*? Considerando a dívida intelectual que Krauss explicita em relação a Greenberg e Fried em *Terminal Iron Works*, livro cujas partes são rearranjadas em *Passages in Modern Sculpture*, pode-se concluir que não há distinção, sendo os dois escritos um o reflexo do outro.

Levando em consideração todos esses aspectos e, ainda, tendo-se em mente a aporia minimalista da lógica *greenbergiana* na medida em que “Judd reads the putatively Greenbergian call for an objective painting so literally as to exceed painting altogether in the creation of objects” (FOSTER, 1996, p. 44),¹⁴⁵

¹⁴³ Ver-se-á mais adiante que a forma dicotômica de organização proposta por Wölfflin é lida por Krauss sob o viés estruturalista, segundo o qual, sugere Roland Barthes, “a classificação binária dos conceitos parece frequente no pensamento estrutural” (BARTHES, 2006, p. 14).

¹⁴⁴ Em “Sense and Sensibility”, Krauss desenvolve um questionamento dos termos “pós-minimalismo” e “desmaterialização”, naquilo que ambos confirmam o modelo historicista: “By continuing operating within this model, the terms [...] are constructions that trap meaning itself within an infinite regress of negation. Neither label really conceives in positive terms the content of the works they characterize. Neither really describes the particular modality of consciousness, or of reality, which is generated by the works they designate” (KRAUSS, 1973, p. 44).

¹⁴⁵ Em “Crux of Minimalism”, Hal Foster descreve a recepção do Minimalismo, tanto nos anos 1960 quanto nos anos 1980, do seguinte modo: “in the 1960s by a specific sense that minimalism consummated one formalist model of modernism, completed and broke with it at once; and in the 1980s by a general reaction that used a trashing of the 1960s to justify a return to tradition in art and elsewhere” (FOSTER, 1996, p. 35). Para o autor, a reprovação de Fried e Greenberg está relacionada à indistinção espaço-temporal, visto que a autonomia da arte ainda era assegurada pelo Minimalismo. Sendo assim, pode-se dizer aqui que, da mesma maneira como Ronaldo Brito relaciona as correntes concretas e neoconcretas brasileiras, Foster enxerga no Minimalismo o vértice e a ruptura da pintura abstrata norte-americana.

não há outra conclusão a não ser aquela que faz de *Passages* uma apologia da escultura abstrata análoga àquela desenvolvida por Clement Greenberg. Em outras palavras, *Art and Culture* e *Passages in Modern Sculpture* são equivalentes, na medida em que o primeiro apresenta uma narrativa do Modernismo pictórico baseado na separação entre as artes a partir de Lessing e o segundo desenvolve uma narrativa do Modernismo escultórico fundamentado na imbricação fenomenológica entre espaço e tempo, projetando “a minimalist recognition back onto modernism so that she can then read minimalism as a modernist epitome” (FOSTER, 1996, p. 42). Ambos os autores desenvolvendo suas narrativas pela perspectiva da superioridade inegável da linguagem abstrata da produção norte-americana.

Se na introdução de *Terminal* há uma referência imediata a Greenberg, a ausência de seu nome no prefácio de *Passages* é algo que se deve estranhar. Sobretudo devido à consideração de Krauss a respeito do estudo de Carola Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art*.¹⁴⁶

In *Modern Plastic Art*, the first book to deal seriously with twentieth-century sculpture, its author, Carola Giedion-Welcker, is entirely concerned with the spatial character of the sculptural task. Her enthusiasm for the modern achievements of that art arises from her sense of the increasing purity with which sculpture was concentrated on the spatiality of the medium – to the exclusion of any other concerns. [...] What she observed throughout modern sculpture was the conspicuous forging of a relationship between th[e] inert material and a system of patterning imposed upon [the] static, simultaneous space of the sculptural body [...] Brancusi’s work was her example of the capacity of the carver to reduce material toward volumetric simplicity, while Naum Gabo served as the clearest exponent of the constructor’s use of light to open matter up to an analysis of its structure. But if we are interested in examining the differences between Brancusi and Gabo, it is not enough to speak simply of the opposing systems they used for deploying matter (KRAUSS, 1981, p. 3-4).

O fato é que Krauss, ao se referir rapidamente ao estudo de Giedion-Welcker, o insere em seu próprio contexto modernista sob a égide de Clement Greenberg. Christa-Maria Lerm Hayes, por sua vez, trata de questionar tal atribuição, afirmando que Giedion-Welcker – aluna de Wölfflin em Munique e amiga de James Joyce – jamais realizaria a separação entre espaço e tempo em defesa de uma pureza escultórica. E mais:

¹⁴⁶ Christa-Maria Lerm Hayes, professora de história da arte moderna e contemporânea da Universidade de Amsterdam, nos informa que esse livro de Giedion-Welcker, publicado em 1937, foi “the first standard publication on the subject [...] This was expanded and published under the title *Contemporary Sculpture: An Evolution in Volume and Space* in 1955 and translated from the German in the same year.” O texto de Hayes resulta de sua conferência *Aspects of Giedion-Welcker’s Reception in the English-Speaking World*, realizada em 9 de junho de 2006 e disponível *online* no Henry Moore Institute Online Papers and Proceedings. A este respeito, Haye afirma: “I hope this paper will add a little chapter to the now sizable compendium of reappraisals of European perspectives on Modernist art that didn’t subscribe to American High Modernist formalism but were at one point or other drowned out by its dominance and subsequently ignored, misunderstood and/or misrepresented by its critics.” Disponível em: http://www.henry-moore.org/docs/file_1410868483771.pdf. Acessado em 1/2/2015.

I do not think that Krauss was right. She is, for example, content to follow her predecessor in the choice of artists and often exactly the same works for scrutiny, thus perpetuating her canon and implicitly honouring her participation in the developments of Modernist art. [...] More importantly, Carola Giedion-Welcker was not a proto-Greenbergian. [...] One problem with branding her a formalist is the fact that interdisciplinarity is an important feature of her work, as well as the relative difficulty for English-speaking authors to access her other writings, as they were – and still are – mostly untranslated. She did not only write the first standard text about Modernist sculpture and the first book-length study (another standard work) on Brancusi (1958), predating even Sidney Geist's, and a very popular and long-lived one on Paul Klee. [...] The predominance of formalism in the United States would have let her interpretations appear less than “pure,” because of an insistence in linking literature with art. [...] That “purity” – of which Krauss had nevertheless accused her – is something she would have loathed.

Ora, parece que Krauss substituiu Greenberg por Giedion, tornando esta uma mera máscara de seu real oponente. Melhor dizendo: esta substituição se revela estratégica, visto que permite a Krauss não lidar com a contradição em se afirmar o vocabulário abstrato do *medium* escultórico conforme as prerrogativas (e não o gosto, cabe esclarecer) de Greenberg, mesmo que ela seja apóstata da causa *greenbergiana*. Sendo assim, *Passages in Modern Sculpture* reveste-se do mesmo determinismo histórico que Greenberg desenvolve em seus escritos, ambos elegendo Lessing enquanto marco comparativo para suas considerações. Ao retomar a sistematização do pensador alemão, a autora propõe uma nova articulação espaço temporal (algo que Lessing, apesar das fronteiras, havia já exposto, conforme nos informa a própria Krauss) em seu relato da transformação do *medium escultórico*.¹⁴⁷ Opera-se em *Passages in Modern Sculpture* uma restauração do *medium greenbergiano*, uma vez que, sugere Peter Osborne, “sculpture had been radically transformed, but within the limits of the received concept of ‘medium’” (OSBORNE, 2013, p. 101).

2.1.5

A descoberta do Construtivismo Russo

A apologia histórica da escultura abstrata elaborada por Krauss em seus primeiros escritos – e análoga à narrativa *greenbergiana* para a pintura norte-americana – não deve ser compreendida, sob o risco de se desconsiderar cegamente sua empreitada intelectual, como um estudo à sombra de Greenberg.

¹⁴⁷ Em “Michel Asher and the conclusion of Modernity Sculpture”, Benjamin Buchloh realiza, em uma nota de rodapé, uma avaliação de *Passages in Modern Sculpture*, notando as exclusões realizadas por Krauss: “Rosalind Krauss, whose book *Passages* can be rightfully considered the most complex and advanced reading of Modernist and post-Modernist sculpture to date, literally excludes all of those sculptural activities that question the materials and production procedures of traditional sculpture and that conceive ‘sculptural’ phenomena (*i.e.*, perceptual and actual subject/object interactions) within a historically and socially defined set or system of time-space coordinates. Krauss does not once mention the work of Asher, Robert Barry, Dan Graham, or Lawrence Weiner – artists who have all substantially redefined the idea of the ‘sculptural’ in their work” (BUCHLOH, 2003, p. 35). Este tipo de exclusão é bastante significativo visto que aponta para uma contradição premente no livro: a *autonomia* da *externalidade*.

Na realidade, a aproximação entre as duas narrativas revela o contrário: a conquista de uma maturidade intelectual da ensaísta que, por sua vez, desvencilha-se do enquadramento *greenbergiano* sem, todavia, descartá-lo por completo. De fato, há um paradoxo interessante aqui, pois se em sua primeira fase Krauss utiliza a sintaxe *greenbergiana* para, de certo modo, reiterar o juízo do crítico em ensaios sobre a pintura modernista, na segunda fase de sua trajetória intelectual ela distancia-se do gosto de Greenberg, mantendo, todavia, seu foco investigativo centrado na abstração.

Ao debruçar-se sobre a escultura moderna, Krauss adota uma atitude indubitavelmente estratégica, dado o desenvolvimento atrofiado de tal tema nos escritos de Clement Greenberg. Tirando proveito desta lacuna, a ensaísta mergulha na produção escultórica norte-americana, retirando dos procedimentos e táticas adotados pelos artistas contemporâneos subsídios para a construção de uma história da escultura moderna. Sendo assim, focalizando a abstração moderna (algo que a autora manteria da perspectiva *greenbergiana*) do ponto de vista da externalidade, Krauss põe-se a desenvolver a tradição deste *medium*, valendo-se, para isso, do quadro de referências propostos pelos próprios artistas. Para isso, ela desenvolve um enquadramento historiográfico paralelo e complementar ao de Greenberg a partir da recepção tardia que determinados movimentos vanguardistas tiveram em território norte-americano.

Se na narrativa *greenbergiana* reserva-se especial atenção ao Impressionismo e ao Cubismo, sendo ambos os movimentos fundamentais para o desenvolvimento da pintura abstrata norte-americana, o mesmo não ocorreria com a obra de Marcel Duchamp e dos Construtivistas Russos (e também do Surrealismo, que terá sua vez na obra de Krauss quando a autora dedicar-se à produção fotográfica associada ao movimento e, mais recentemente, à sua leitura de Georges Bataille). Tal supressão é relatada por alguns autores, entre eles Benjamin Buchloh:

The two major avant-garde positions of the twentieth century [Duchamp and Dada and Russian constructivism], [...] definitely had been large excluded from American reception until the late 1950s, gradually entered the consciousness of the younger generation of artists of the early 1960s (BUCHLOH, 2013, p. 55).

Em um ensaio por ocasião de uma exposição de Donald Judd na *Pace Gallery* em 1991, Yve-Alain Bois também comenta tal supressão:

as Judd later explained on numerous occasions, and as is confirmed by the extraordinary document consisting of the reviews he wrote for *Arts* between 1959 and 1965, what Europe had to offer in terms of anti-composition, in its recent past and to the same extent in the area of contemporary production, was virtually unknown in New York at the time (BOIS, 1991, p. 2).

Tal desconhecimento é sancionado, por exemplo, pelo viés editorial adotado pela revista *Artforum*, conforme relembra um de seus primeiros editores, John Coplans:

We were an American magazine. We did not review European exhibitions. We had no European writers. [...] Generally, our mandate was one of being an American magazine, dealing with American art or the history of western art or the history of art prior to the '60s or World War Two [...] We were totally

against the French style of poetic art criticism. We wanted hard, factual description of the material as it was presented and an assessment as to what it stood for, what was the intentionality and how well did it measure up that intentionality (COPLANS *apud* NEWMAN, 2000, p. 130-1).

O viés antieuropeu da *Artforum* é confirmado tanto por Philip Leider quanto por Rosalind Krauss. “The only sense we had of Europe”, afirma o primeiro, “was that it was a nightmare and nothing French was good. There is a definition of bad art – that it ‘tastes French’” (LEIDER *apud* NEWMAN, 2000, p. 131). Já Krauss não hesita em afirmar que, na época de sua entrada no periódico, em 1966, “my awareness of Europe at that point was zero” (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 132). Mesmo Lucy Lippard, possuidora de uma verve mais política em suas contribuições para a *Artforum*, confirma o diagnóstico: “In the early ’60s I remember Don Judd’s whole thing against European art’s continuing influence on American art. *Artforum* was part of that: ‘Look what we’re doing here, independently’” (LIPPARD *apud* NEWMAN, 2000, p. 132). Ao que Krauss conclui: “It’s true that *Artforum* was madly provincial. Very insular. Europe did not exist” (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 243). Qual seria o motivo deste insulamento? Segundo Foster, a justificativa deve ser buscada nas estratégias políticas adotadas pelo governo norte-americano:

The return of the transgressive avant-garde (especially Duchampian dada and Russian constructivism) in art of the 1960s, which poses the problem of its delay in the previous decades. To a great extent, this avant-garde was suppressed by Nazism and Stalinism, but it was also detained in North America by a combination of old anti-modernist forces and new Cold War politics, which tended to reduce avant-garde to bolshevism *tout court*. This North American delay allowed the dominance of Greenbergian formalism, which not only overbore the transgressive avant-garde institutionally but almost defined it out of existence (FOSTER, 1996, p. 54-5).

A “descoberta” de Duchamp e do Construtivismo Russo deve ser atribuída aos próprios artistas, conforme sugere Barbara Rose em seu “ABC Art” – publicado originalmente em 1965 na *Art in America* – um dos primeiros esforços de interpretação das propostas circunscritas pela *Minimal Art*. Em sua tentativa de traçar a genealogia desta nova sensibilidade a partir da premissa de uma inevitabilidade histórica, a crítica menciona tanto a composição suprematista de Kasimir Malevich (1913) quanto o *readymade duchampiano*. Apesar de opostas, as poéticas dos artistas seriam sintetizadas nos artistas minimalistas, pois “the inevitably of a logical evolution toward a reductive art was obvious to them already” (ROSE, 1968, p. 277).

Passages in Modern Sculpture se insere nesta reavaliação do circuito norte-americano quanto às conquistas dadaístas e construtivistas.¹⁴⁸ Em relação ao Construtivismo Russo, Buchloh constata que muitos artistas estariam empenhados em tal redescoberta, como demonstra o seu interesse pelo livro *The*

¹⁴⁸ Não à toa, a cadeia de filiações que Krauss desenvolve nesse livro encontra ecos também em outros autores, em especial Annette Michelson, que, em seu ensaio sobre a obra de Robert Morris, focaliza aspectos como a multiplicidade de facetas e perspectivas cubistas como a tentativa dos pintores em oferecer um Objeto do Conhecimento (2013, p. 39); a influência de Brancusi (2013, p. 41); e também a proximidade dos contrarrelevos de Tatlin (em detrimento da transparência conceitual de Gabo).

Great Experiment: Russian Art 1863-1922, de Camilla Gray.¹⁴⁹ Aparentemente, o desconhecimento da arte russa em contexto norte-americano parece ser questionado pela figura de Alfred Barr. Marian Burleigh-Motley atesta o decisivo apoio de Barr na publicação do livro de Camilla Gray, tendo sido o primeiro diretor do MoMA “the foremost expert in the West on twentieth-century Russian art, having visited the Soviet Union during the artistic ferment of the 1920s” (BURLEIGH-MOTLEY, 2000, p. 6). Buchloh inicia seu ensaio “From Faktura to Factography” comentando justamente a viagem de Barr à União Soviética em 1927, em um período crítico para a vanguarda russa, marcado pela extraordinária produtividade dos artistas – seja pelas obras suprematistas de Malevich associadas ao *Laboratory Period* dos construtivistas; seja pela emergência do programa produtivista vinculado à revista LEF;¹⁵⁰ seja também pelas experimentações teatrais e pelos filmes experimentais produzidos na época – frente à consciência destes quanto a uma possível degeneração de suas conquistas dadas as previsões políticas adversas de uma repressão totalitária em germe.

Mas se Barr tomara conhecimento da extrema diversidade criativa encontrada nos artistas russos nos anos 1920, sua resposta para a heterogeneidade de meios e suportes seria motivada pelo seu único interesse na pintura. Trata-se, para Buchloh, de uma busca frustrada, uma vez que, já no final da década, há já uma mudança de paradigma na vanguarda russa da *fatura* para a *fatografia*, a partir do entendimento dos artistas de que a investigação sistemática de novos instrumentos, procedimentos e materiais apresentava ainda um paradoxo fundamental associado ao fato de tais renovações no processo artístico estarem vinculadas a uma instituição social tradicional. Ou seja, por mais que os artistas propusessem uma renovação da prática pictórica tendo em vista as questões sociais, tais objetos ainda estariam inseridos em um sistema de produção/difusão/recepção convencional, fazendo com que sua tentativa de se aproximar da massa se mantivesse suspensa. A autossuficiência era mantida na aguda crítica às convenções da representação pictórica, impedindo, com isso, um engajamento maior na revolução industrial em curso. Tal é o motivo que levaria os artistas à fatografia e a uma estética utilitária:

In the early '20s the Soviet avant-garde (as well as some members of the de Stijl group, the Bauhaus, and Berlin dada) developed different strategies to transcend the historical limitations of modernism. They recognized that the crisis of representation could not be resolved without at the same time addressing questions of distribution and audience. Architecture, utilitarian product design, and photographic factography were some of the practices that the Soviet avant-garde considered capable of establishing these new modes of simultaneous collective reception [...] The productivist artists realized that in order to address a new audience not only did the techniques of production have to be changed,

¹⁴⁹ Tanto Yve-Alain Bois quanto Alexander Alberro confirmam a importância que este livro teria tido para a produção artística dos anos 1960. Alberro afirma que “what an ambitious young artist working in 1965 had to deal with is on the one hand the legacy ultimately coming down from the modernists, and on the other the reintroduction of Constructivism into the New York context. The impact of the publication of Camilla Gray’s *The Great Experiment* in 1962, and especially the translation of the statements by some of the artists included in this book, also should not be underestimated” (ALBERRO, 1994, p. 129).

¹⁵⁰ Fundada em 1923, a revista LEF focalizava a difusão das ideias construtivistas.

but the forms of distribution and institutions of dissemination and reception had to be transformed as well (BUCHLOH, 1984, p. 94-9).

Buchloh é da opinião que as diversas técnicas utilizadas pelos artistas russos – entre elas a fotomontagem, a tipografia, a publicidade e a propaganda – com o objetivo de transformar a experiência passiva e contemplativa do observador foram desconsideradas por Barr em seu interesse pelo *medium* pictórico. A busca do diretor do MoMA por pinturas associada ao interesse dos artistas russos pela *fatografia* – um novo método de representação literária vinculado ao programa produtivista cujo interesse documental e jornalístico afastou qualquer possibilidade de abstração – teriam sido dois fatores inter-relacionados decisivos, ao lado do formalismo *greenbergiano* mencionado por Foster, na supressão da vanguarda russa na história modernista:

This paradigm-change within modernism, which Barr witnessed from the very first hour, did not make a strong enough impression on him to affect his future project. He continued in his plan to lay the foundations of an avant-garde art in the United States according to the model that had been developed in the first two decades of this century in western Europe (primarily in Paris). And it was this perseverance, as much as anything else, that prevented, until the late '60s, the program of productivism and the methods of factographic production from entering the general consciousness of American and European audiences (BUCHLOH, 1984, p. 84).

A opinião de Hal Foster, em *Some Uses and Abuses of Russian Constructivism*, reitera a perspectiva de Buchloh, sendo o desinteresse de Barr pela heterogeneidade da produção russa o emblema da omissão norte-americana do Construtivismo Russo, pois “MoMAist logic soon demanded the displacement of a heterogeneous, collectivist Constructivism by a Western Cubistic-constructive tradition” (FOSTER, 1990, p. 246). Esta supressão institucional é reforçada ainda teoricamente, como em “New Sculpture”, onde Clement Greenberg desconsidera a vanguarda russa (em seu casamento ideológico com a indústria) em sua história da escultura (pois, em certo sentido, a defesa *greenbergiana* de uma autonomia pictórica seria diametralmente oposta à estratégia construtivista). Ciente disso, Rosalind Krauss estabelece, em “Analytic Space: Futurism and Constructivism”, uma dicotomia entre as poéticas de Tatlin e Gabo:

By 1920 the air in Moscow was rife with the crossfire of aesthetics ideologies. Naum Gabo, a Russian sculptor who was completely opposed to Tatlin’s move “into real space and real materials”, staged a campaign against productivism, as Tatlin’s position was called, by printing five thousands copies of a manifesto stating his own convictions and posting it all over Moscow (KRAUSS, 1981, p. 57).

A oposição entre Tatlin e Gabo é organizada por Krauss a partir do antagonismo que perpassa todo o livro entre um espaço contingencial e um espaço idealizante e transcendental. Em 1914, influenciado pelos relevos escultóricos de Picasso dos quais tomou conhecimento em visitas ao ateliê parisiense do artista espanhol no ano anterior, Vladimir Tatlin retorna à Rússia, passando a criar seus *Corner Reliefs*. A dependência de tais propostas ao espaço arquitetônico é um índice de sua rejeição ao idealismo transcendental que marca

a produção escultórica de Naum Gabo. O anti-ilusionismo inerente a estas esculturas (sendo estas contínuas ao espaço do mundo), somado à pesquisa de novos materiais, marca, para Krauss, “the radical quality of Tatlin’s corner reliefs” (KRAUSS, 1981, p. 55). Desse modo, o artista russo privilegia a lógica estrutural escultórica pautada pela externalidade, sublinhando com isso as circunstâncias imediatas que conectam a obra ao observador:

The fact that the relief itself is not symmetrical around its vertical core underscores this anti-idealist quality of the structure, declaring that the core is not the center of the work producing a series of emanations outward. Rather, it functions both to support the sculpture actually and to split the object visually into two independent halves. [...] Tatlin has reversed his patterning and organizing of the visual data, so that one’s experience of his reliefs is a heightened awareness of the specific situation they inhabit (KRAUSS, 1981, p. 55).

Some-se a isso o foco de Tatlin em uma cultura dos materiais, “meaning that the shape of any section of the work would respond to the real, structural requirements placed on that section” (KRAUSS, 1981, p. 56). Resulta daí a produção de fatos escultóricos fundados em uma tensão entre o estético e o funcional, conforme propõe Annette Michelson:

Tatlin’s work, caught subsequently within the dialectic of the “aesthetic” and the “functional,” moves into the real space of the functional while preserving the aesthetic nonfunctional character of sculpture: toward the constitution of “sculptural facts” in the world of functional fact (MICHELSON, 2013, p. 43-4).

Além dos *Corner Reliefs*, o *Monument to the Third International* (1919) faz de Tatlin um dos artistas mais importantes da proposta construtivista. Fundada em uma combinação entre “purely artistic form with utilitarian goals”, a torre de Tatlin é considerada, ao lado do *Workers’ Club* desenvolvido por Aleksandr Rodchenko para a *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes* (Paris, 1925) “the canonical creation of the Constructivist aesthetic” (LODDER, 1990, p. 114). Contrariamente a este monumento – “[whose] structure has been displaced from the interior of the object to its exterior” (KRAUSS, 1981, p. 61) – a coluna de Gabo seria fundada em uma transparência conceitual reforçada pelo uso de plástico.

De modo semelhante a sua coluna, as esculturas de Gabo, tais como *Constructed Head* (1915), também estão fundadas em uma separação em relação ao espaço “real”. Krauss menciona os esquemas estereométricos do escultor russo, nos quais as formas resultam da interseção entre os planos que funcionam, por sua vez, como espinhas dorsais a partir das quais se projetam volumes cúbicos virtuais. As esculturas apresentam, com isso, uma transparência conceitual, revelando seus núcleos estruturais:

What the opened cube revealed for Gabo was not merely the space ordinarily displaced by closed volumes but the core of the geometric object, laid as bare as the principle of intersection itself, making the figure comprehensible much the way a geometric theorem isolates and makes available essential propositions about solid objects [...] The very point of Tatlin’s use of the corner to submerge the sculptural elements in real space is revoked by Gabo, whose corner element has become an analytic stereometric space (KRAUSS, 1981, p. 58).

Esta versão idealista do construtivismo se difunde pela Europa. Para Krauss e Foster, Gabo e Pevsner, ao migrarem respectivamente para a França e para a Alemanha, foram os responsáveis pela difusão internacional do Construtivismo, em uma expansão que descarta por completo o engajamento de seus fundadores.¹⁵¹ Há um deslocamento fetichista do Construtivismo, explicado por Foster do seguinte modo:

The fetishistic displacement of Constructivism tendencies was in fact initiated by Gabo with his 1920 “Realistic Manifesto” and advanced through exhibitions (the most important of which was the 1922 Berlin show) and the associations he guided (for example, the Circle group in England). In the process Constructivism became “The Constructive Idea”: a general program intended not at all to negate or even to analyze bourgeois art, but to reconstruct it after its avant-gardist “ruin” in such a way as to reconcile, through a technocratic aestheticism, Science and Spirit – in short, to present, through an aestheticization of signs of the industrial, a benign, even seductive image of the capitalist industrialization of culture (FOSTER, 1990, p. 246).

A esteticização proposta por Gabo recupera, portanto, uma noção burguesa de arte a partir de um casamento entre ciência e espírito em um modelo de conhecimento transcendental e idealista cujo resultado se distancia por completo de um materialismo dialético. Decorre daí justamente o imperativo estético do Construtivismo Internacional em detrimento do imperativo político de sua manifestação russa.¹⁵²

¹⁵¹ O construtivismo foi oficialmente suprimido em 1932 na União Soviética. Traços de seu fracasso ideológico são encontrados, por exemplo, na utilização do procedimento fotográfico – produzido de maneira bem-sucedida por Lissitzky para o pavilhão soviético da *International Exhibition of Newspaper and Book Publishing, Pressa* (Colônia, 1928) – para fins totalitários. Propõe-se aqui, como hipótese, uma afinidade entre a argumentação de Benjamin Buchloh e a de Christina Lodder quanto a El Lissitzky. Enquanto o primeiro analisa a mudança paradigmática da *fatura* para a *fatografia*, tal como esta última foi desenvolvida por Lissitzky em uma exposição internacional, a segunda sustenta a hipótese de que o artista foi uma figura-chave na formulação inicial do Construtivismo Internacional, antecedendo, portanto, Naum Gabo. Para uma discussão aprofundada, veja-se o artigo de Lodder “El Lissitzky and the Export of the Constructivism”. Para Krauss, Lissitzky e Gabo se aproximam justamente no compartilhamento de uma atitude artística idealista.

¹⁵² Para Foster, o contexto revolucionário seria um elemento fundamental de distinção entre a Bauhaus e o Construtivismo. “Without socialist control of the means of production”, propõe o autor, “the Bauhaus could only subsume art in capitalist design rather than supersede it in collectivist culture” (FOSTER, 1990, p. 242). É muito interessante cotejar tal leitura da Bauhaus com a realizada por outros historiadores, como Giulio Carlo Argan. Em *Arte Moderna*, ao abordar o funcionalismo, o autor italiano opta por uma análise do ponto de vista urbanístico e arquitetônico. O conflito da arquitetura moderna baseia-se fundamentalmente em uma oposição entre os especuladores imobiliários e aqueles que desejam utilizar funcional e racionalmente o tecido urbano. Quanto a isso, ele sugere que “a luta pela arquitetura moderna foi, por conseguinte, uma luta política, mais ou menos inserida no conflito ideológico entre forças progressistas e reacionárias; prova-o o fato de que, lá onde as forças reacionárias tomaram o poder e sufocaram as forças progressistas (como o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, o predomínio da burocracia de Estado sobre os movimentos revolucionários na União Soviética), a arquitetura moderna foi reprimida e perseguida” (ARGAN, 1992, p. 264). Desenvolvendo uma tipologia do funcionalismo que inclui distintas manifestações europeias e norte-americanas (Le Corbusier, Bauhaus, Frank Lloyd Wright, De Stijl etc.), Argan interpreta a Bauhaus de modo diametralmente oposto ao de Foster. A migração para os Estados Unidos dos artistas por ocasião da Segunda Guerra Mundial é uma manifestação da crise do racionalismo, associada ao sucesso

O foco de Krauss em Tatlin e Gabo ilustra o argumento de Foster de que apenas um grupo de artistas teria sido reconhecido historicamente, tendo sido uma parte (dada o seu vínculo estreito com o socialismo) reprimida. Tal movimento seletivo de recuperação histórica marca, com isso, a recepção do Construtivismo Russo: “Such is the fate of the radical innovations of Constructivism in general: recognition, when it come at all, is too little, too late” (FOSTER, 1990, p. 248). Mas a autora não apenas se restringe aos escultores russos. Como se verá no último capítulo, seu interesse na vanguarda russa engloba também a prática cinematográfica de Sergei Eisenstein e Dziga Vertov.

2.2

O formalismo fenomenológico estadunidense

Conforme se constatou mais acima, há uma filiação forte, mas enviesada, entre o Minimalismo e o Modernismo *greenbergiano*. Um índice de parentesco é, sem dúvida, o uso, nas duas linhas de argumentação (minimalista e modernista), do pensamento filosófico de Maurice Merleau-Ponty. A relação entre o filósofo francês e a crítica norte-americana manifesta-se de alguns modos: na amizade entre o autor e Harold Rosenberg, que certifica abordagens confluentes para o conceito de *expressão*; nas descrições fenomenológicas das experiências pós-minimalistas, minimalistas e modernistas, realizadas, respectivamente, por Rosalind Krauss e Michel Fried; e, por fim, em uma sutil contiguidade de análise entre Greenberg e Merleau-Ponty referente à obra de Cézanne. Para um entendimento adequado de tais apropriações, consideremos as três abordagens, desenvolvidas a seguir: a teoria da percepção de Merleau-Ponty, seguida de sua apropriação por Krauss e Fried.

dos arranha-céus e demais móveis e residências para a elite norte-americana. A transferência do racionalismo alemão para os Estados Unidos (em especial Walter Gropius dando aula na Harvard e Mies van der Rohe em Chicago) devido às perseguições nazistas se traduz em um abandono da ideologia que conformava as pesquisas da Bauhaus, não havendo mais “uma lúcida defesa da consciência a partir da desordem e do desespero da catástrofe histórica” (ARGAN, 1992, p. 269). A perspectiva de Foster, por sua vez, ecoa a opinião de Krauss, quando a ensaísta considera, em *Passages in Modern Sculpture*, o Construtivismo pela ótica de um idealismo transcendental conforme o que segue: “I will refer to the work of Gabo and Pevsner as constructivist, extending that term to include the Russian influence at the Bauhaus during the 1920s and early 1930s, specifically in the work of El Lissitzky and László Moholy-Nagy” (KRAUSS, 1981, p. 57). Destaque-se ainda dois pontos: Krauss vincula Max Bill a esta tendência construtiva internacional. E, quanto ao “racionalismo formal” (conforme sugere Argan) de Le Corbusier, Krauss, em “Brancusi and the Myth of Ideal”, o menciona ao lado da Bauhaus como proponente de uma racionalização perceptiva voltada para a unidade ideal da forma (em especial os seus objetos-tipo). Contudo, em “Léger, Le Corbusier, Purism”, após desqualificar o Cubismo Tardio, Krauss avalia generosamente a arquitetura de Le Corbusier a partir do binarismo de *Passages in Modern Sculpture*, afirmando que “for Le Corbusier, the counterpoint between frontality and rotation equals the contrast between ideation and experience. And what Le Corbusier demands of architectural composition is that it should acknowledge the mutual interdependence of the one on the other” (KRAUSS, 1972, p. 52).

2.2.1

Merleau-Ponty: expressão, percepção e arte moderna

No posfácio à edição brasileira de *O olho e o espírito*, Alberto Tassinari sustenta a hipótese de que os três ensaios sobre arte moderna reunidos no livro não teriam tido uma grande influência sobre a história da arte moderna tanto quanto a leitura de *Fenomenologia da percepção*. “Foi quando não falou muito de arte”, alega o crítico, “que Merleau-Ponty influenciou a arte” (TASSINARI, 2013, p. 170). O exame dos escritos de Rosalind Krauss e Michael Fried da década de 1960 evidencia o contrário. Neles, ocorre com frequência a menção às linhas argumentativas desenvolvidas em “O olho e o espírito”, “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” e “A dúvida de Cézanne”¹⁵³ para descrever e caracterizar a produção artística norte-americana, seja modernista, seja (pós-)minimalista.

Para uma compreensão da natureza de tais apropriações, retome-se brevemente o pensamento de Merleau-Ponty a cerca da noção de *expressão*. Em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, o autor, em permanente diálogo com a obra de André Maulraux, **inicia o texto descrevendo o funcionamento da linguagem e seu vínculo com a expressão**. A primeira, conforme Ferdinand Saussure, é um sistema de signos onde um elemento não possui valor intrínseco, mas cujo sentido depreende-se das relações diferenciais que ele mantém com os demais, pois, “no tocante à linguagem, se é a relação lateral do signo com o signo que torna ambos significantes, o sentido só aparece na interseção e como que no intervalo das palavras” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 63). Logo, a significação advém não da soma dos sentidos oriundos dos elementos discretos, mas de uma “arquitetura de signos”, na medida em que sua unidade é “unidade de coexistência, como a dos elementos de uma abóbada que se escoram mutuamente” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 60).

Se o sentido está envolvido na linguagem, sendo-lhe uma “dobra no imenso tecido da fala” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 63), a premissa de sua existência prévia ao ato expressivo deixa de ser sustentada, dado que a linguagem não tem a função de traduzir intenções subjetivas formuladas interna e anteriormente. “O próprio autor”, atesta o filósofo, “não tem nenhum texto que possa confrontar com seu escrito, nenhuma linguagem antes da linguagem. Se sua palavra o satisfaz, é por um equilíbrio cujas condições ela própria define, por uma perfeição sem modelo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 64). Não havendo um texto original ao qual a linguagem está submetida, sendo-lhe sua mera versão cifrada, “a ideia de uma expressão *completa* é destituída de

¹⁵³ Tassinari esclarece que os três ensaios pertencem a três fases distintas da filosofia de Merleau-Ponty: “‘A dúvida de Cézanne’ (1942-1945) é contemporânea de *A estrutura de comportamento* (1943) e *Fenomenologia da percepção* (1945), o díptico de grande fôlego que constitui o núcleo da obra de Merleau-Ponty. Já ‘A linguagem indireta e as vozes do silêncio’ (1952) é uma reelaboração de parte de um manuscrito que Merleau-Ponty deixou inacabado. [‘O olho e o espírito’] é contemporâneo de uma terceira fase de Merleau-Ponty. Foi escrito no intervalo da redação das duas partes do manuscrito, também inacabado, de *O visível e o invisível*” (TASSINARI, 2013, p. 166-7). Resulta daí as mudanças terminológicas que surgem entre os escritos, onde, por exemplo, o *ver* ocupa o lugar do *perceber*, e o *ser do mundo*. Investigar a fundo tais diferenças foge, todavia, do escopo desta investigação, enfrentando-se aqui o risco de simplificação frente àquele de um desvio improdutivo, visto que o interesse principal da exposição das ideias de Merleau-Ponty é verificar sua apropriação pela crítica de arte norte-americana, principalmente aquela produzida por Rosalind Krauss e Michael Fried.

sentido, [...] toda linguagem é indireta ou alusiva, e é, se se preferir, silêncio” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 65).

Dito isto, é possível distinguir dois usos da linguagem: o uso empírico, isto é, o desempenho ordinário e cotidiano da linguagem, da qual o uso criador se diferencia por uma relação de silêncio e invisibilidade. Supondo-se tal distinção, nota-se uma aproximação entre o uso autêntico, criador, da linguagem e o gesto do pintor: a comparação só é possível caso se considerem os gestos do escritor e do pintor como atos expressivos, como *existências em ato perceptivo*. Em sua argumentação, Merleau-Ponty descreve algumas passagens do registro do **processo criativo de Matisse**, “em que tudo se passa no mundo da percepção e do gesto”, em que o pintor não formula *aprioristicamente* o que será pintado, mas deixa o pincel ir ao encontro do traço que o chama. De modo semelhante,

acontece o mesmo com a palavra verdadeiramente expressiva e, portanto, com qualquer linguagem em sua fase de estabelecimento. A palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida, como se vai procurar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto o qual justamente está em vias de escrever [...] É um sentido lateral ou oblíquo, que se insinua entre as palavras – é outra maneira de sacudir o aparelho da linguagem ou da narrativa para arrancar-lhe um som novo (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 69).

Se o uso empírico lida com linguagens já estabelecidas, o uso autêntico tateia o silêncio a fim de estabelecer novas possibilidades expressivas. O processo de estabelecimento de uma linguagem cinge-se à percepção, sendo esta a “situação corporal ou vital” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 94) que a constitui. **Expressão e percepção estão, pois, intimamente relacionadas, na medida em que “qualquer percepção, qualquer ação que a suponha, em suma, qualquer uso humano do corpo, já é expressão primordial”** (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 98). O exercício de percepção do corpo que funda a operação expressiva não é, com isso, exclusivo aos artistas e escritores, sendo-lhes apenas mais frequente, visto que, conforme pontua Tassinari, “ninguém vive nesse mundo do maravilhamento ou do espanto que é em tudo filosófico e que possibilita descrever a percepção na sua origem” (TASSINARI, 2013, p. 156).

A aproximação entre a palavra e a pintura “verdadeiramente expressivas” se dá também pelos sistemas de equivalências que ambas criam.¹⁵⁴ Por este

¹⁵⁴ A comparação entre a linguagem e a pintura, enquanto gestos fundamentalmente perceptivos e expressivos, não elimina a diferença entre elas. Em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, a aproximação entre as duas formas de expressão com base na teoria da percepção é seguida de sua distinção. Se “um romance exprime tacitamente como um quadro” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 111), ele todavia, por repousar na palavra, *diz* enquanto que “as vozes da pintura são as vozes do silêncio” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 117). A “ductilidade da palavra”, isto é, o alto grau de deformação do material linguístico, impõe uma distinção entre as duas formas de expressão. Enquanto que o escritor destrói a língua comum realizando-a, o pintor, tendo sua atividade uma história estacionária, contribui com o seu passado, tornando-o incompleto, uma tentativa frustrada, na medida em que “a pintura inteira apresenta-se como um esforço abortado para dizer algo que permanece sempre por dizer” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 115). Se o quadro se oferece de imediato a uma leitura sem que seja necessário o conhecimento da história e do idioma, como é o caso escrito, por outro lado ele apresenta um prazer de anacronismo. A compreensão de tal distinção envolve necessariamente o caráter metalinguístico da linguagem. “O homem não pinta a pintura, mas fala sobre a palavra”, diz Merleau-Ponty (2013, p. 117). É tal capacidade da linguagem de enredar-se em si mesma que a difere da pintura, que, em vez de desejar recuperar as coisas como são ou ainda de ultrapassar os signos em direção ao sentido, as transforma em quadros. Em “O olho e o espírito”, ao contrário de “A linguagem

ângulo, a analogia do sistema linguístico com a abóbada é mais do que esclarecedora, visto que **tanto uma criação plástico-visual quanto a escrita, além de estarem fundadas no gesto perceptivo, expressam seu sentido a partir de uma relação diacrítica entre os elementos.** Destarte,

sempre que o quadro expressa algo, é um novo sistema de equivalências que exige precisamente essa subversão, sendo em nome de uma relação mais *verdadeira* entre as coisas que seus laços costumeiros são desatados. Uma visão, uma ação enfim livres descentralizam e agrupam os objetos do mundo no pintor, as palavras no poeta (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 84).

A verdade expressa nas palavras do poeta e nos objetos do artista não se traduz, todavia, em índices miméticos que garantem a semelhança da arte em relação ao mundo exterior. Trata-se, de fato, de uma verdade da percepção primordial que funda a expressão e, assim, “a pintura moderna, como o pensamento moderno em geral, obriga-nos a admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja contudo verdade” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 85).

Nesse ponto, o filósofo trata de questionar a visada histórica de Malraux, para quem a história da pintura ilustra um deslocamento da objetividade rumo à subjetividade. Ele problematiza a pretensa objetividade da perspectiva renascentista, na medida em que ela substitui a disputa diacrítica entre as coisas percebidas por uma única escala de grandeza, tornando a profundidade um árbitro das coisas vistas que administra – minimizando – o conflito das demandas perceptivas. “A perspectiva do Renascimento”, afirma, “não é um ‘truque’ infalível: é apenas um caso particular, uma data, um momento numa informação poética do mundo que continua depois dela” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 36). **Atestando o caráter artificial da perspectiva, o autor questiona sua premissa objetiva, desenvolvendo um argumento que será decisivo às apreciações críticas de Rosalind Krauss:**

A perspectiva é muito mais do que um segredo técnico para imitar uma realidade que se ofereceria tal quais todos os homens; é a invenção de um mundo dominado possuído de parte a parte numa síntese instantânea da qual o olhar espontâneo nos dá, quando muito, o esboço ao tentar em vão manter juntas todas essas coisas que, individualmente, querem-no por inteiro (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 75).

A objetividade pressuposta na perspectiva geométrica ou fotográfica eclipsa, pois, “a perspectiva vivida, a de nossa percepção” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 132), fundamentalmente inacabada dado o incessante conflito entre os elementos percebidos. Por esta ótica, aquilo que a arte moderna desvela não é nem o sujeito nem os objetos, mas **o próprio ato perceptivo**, o seu movimento em relação às coisas. A importância da percepção

indireta e as vozes do silêncio”, a ductilidade e a efetividade da linguagem assumem, de certo modo, uma valência negativa, quando o filósofo comenta sobre a necessidade do escritor em se posicionar frente aos acontecimentos, de sua impossibilidade de “declinar as responsabilidades do homem que fala” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 17). O pintor, por sua vez, não apresenta tal obrigação de engajamento. Por estar preso ao tecido do mundo sem ser obrigado a dar conselhos ou opiniões, o pintor e os problemas de seu ofício ilustram os enigmas e o “estranho sistema de trocas” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 21) entre o corpo e o mundo.

para as diferentes formas de expressão é atestada por Merleau-Ponty não apenas para o caso da pintura e da literatura, mas também para o caráter estacionário da história, vinculado ao inacabamento perceptivo. O pintor, afirma ele,

é um homem que trabalha e reencontra todas as manhãs a mesma interrogação na figura das coisas, o mesmo apelo ao qual nunca terminou de responder. A seus olhos, sua obra nunca está feita, está sempre em andamento, de modo que ninguém pode valer-se dela contra o mundo (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 86).

O caso paradigmático desta iteração do gesto expressivo do pintor é, certamente, a dúvida de Cézanne quanto às suas conquistas. Não apenas ele, mas todos os artistas, pintores ou escritores, apresentam a mesma suspeita, pois “a expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 134). Assim, há um único problema que se recoloca a cada etapa da criação: como expressar adequadamente aquilo que se percebe? “O artista segundo Balzac ou segundo Cézanne não se contenta em ser um animal cultivado, **ele assume a cultura desde seu começo e funda-a novamente**, fala como o primeiro homem falou e pinta como se jamais houvessem pintado” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 139). Não há, com isso, uma pintura inteiramente realizada, visto que “se o pintor pega o pincel, é porque num sentido a pintura ainda está por fazer” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 115). O pintor, enquanto “uma palavra no discurso da pintura” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 91),

ata num único gesto a tradição que ele retoma e a tradição que ele funda, aquela que o reúne de uma só vez a tudo o que um dia foi pintado no mundo, sem que ele tenha de deixar o seu lugar, seu tempo, seu trabalho abençoado e maldito, e que reconcilia as pinturas na medida em que cada uma exprime a existência inteira, na medida em que todas elas são bem-sucedidas (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 92-3).

Duas consequências, estreitamente vinculadas, derivam deste embate incessante do pintor com a mesma interrogação: a fecundidade e a necessidade do outro para o processo de significação da expressão.¹⁵⁵ **A fecundidade, à qual Michael Fried recorre em sua análise dos pintores modernistas, refere-se aos “produtos da cultura que continuam a valer depois de seu aparecimento e abrem um campo de pesquisas em que revivem perpetuamente”** (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 87). A história da pintura é então reduzida a uma única tarefa atualizada continuamente por cada artista, por meio da qual se estabelece um diálogo contínuo entre diferentes contextos históricos, pois o pintor “reanima, retoma e relança a cada nova obra o empreendimento inteiro da cultura” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 89). O presente é fecundo, portanto, tanto quando confere uma nova vida ao passado como matura, e não se sacrifica por, um futuro.

¹⁵⁵ A fecundidade está atrelada ao fato de a expressão não ser autossuficiente, requerendo a percepção do outro, pois, o pintor “não é mais capaz de *ver* os seus quadros do que o escritor de ler a si próprio. É nos outros que a expressão adquire relevo e se torna verdadeiramente significação” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 78). Sendo assim, “pela ação da cultura, instalo-me em vidas que não são a minha, confronto-as, revelo uma para a outra, torno-as copossíveis numa ordem de verdade, torno-me responsável por todas, suscito uma vida universal, assim como me instalo de uma vez só no espaço pela presença viva e espessa do meu corpo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 109).

2.2.2

A apropriação da fenomenologia pela crítica estadunidense

Grande parte dos artistas mencionados nos três ensaios que constituem *O olho e o espírito*, são pintores, modernos ou não: além de Cézanne, figura central à investigação filosófica de Merleau-Ponty, são chamados ao diálogo Rembrandt, Henri Matisse, Johannes Vermeer, Leonardo da Vinci, entre outros. O mergulho de Merleau-Ponty na arte moderna não faz referência às produções vanguardistas que lhe são contemporâneas, seja o Surrealismo, seja o Dadaísmo, seja a própria pintura norte-americana. Se as pinturas de Cézanne são exemplares da filosofia de Merleau-Ponty, em sua apropriação do pensamento do filósofo francês, os críticos norte-americanos irão rever seus casos emblemáticos.

Quanto a isso, a ênfase de Harold Rosenberg no caráter expressivo da *action painting* demonstra a influência direta de Merleau-Ponty em seu exercício crítico. Conforme esclarece Robert Hobbs:

Rosenberg read many of Merleau-Ponty's major phenomenological studies in French and used them in 1952 to develop his concept "action painting," a special existential/phenomenological reading of abstract expressionism in terms of its improvisational means. Rosenberg's famous essay, "The American Action Painters," in which he first developed the term, "action painting," was in fact written for the journal *Les Temps Modernes*, edited by Merleau-Ponty and his long-time friend Jean-Paul Sartre. Most likely Rosenberg did not submit it to them for publication because Merleau-Ponty had resigned from the editorial board at this time. Merleau-Ponty's phenomenological explication of action served as a background to Rosenberg's explanation of the way that action works. The French philosopher's ideas are useful in explaining why this New York critic was content to focus on the generative aspects of art rather than attend only to finished pieces as did his major competitor, critic Clement Greenberg. [...] Merleau-Ponty's emphasis on the primordial territoriality of the body that comes before thought and conditions it is no doubt one reason that Rosenberg, in "The American Action Painters," preferred the preobjective world of action to the nonobjective world of formalist art (HOBBS, 2001, p. 18-9).

Harold Rosenberg valoriza o elemento expressivo, devendo este ser entendido como uma condição psicológica e filosófica inerente ao processo criativo do artista: "a obra, o ato, traduz o que é fornecido psicologicamente para o intencional, para um 'mundo' e, deste modo, o transcende" (ROSENBERG, 1974, p. 15). Sublinhando a importância da ação¹⁵⁶ do pintor, o crítico considera

¹⁵⁶ Em "The American Action Painters", Rosenberg descreve uma situação histórica marcada pelo *furor subtrativo*, em que os elementos tradicionais da pintura são descartados (não apenas a representação, mas o esboço, o desenho, a composição, a forma e a cor) e a obra de arte se impõe como ato, ou seja, não parece haver uma negação da obra, mas sua consideração enquanto símbolo da situação existencial do artista. Rejeita-se, no entanto, todo o enquadramento convencional da história da arte. É significativo que o interesse de Rosenberg pelo ato ultrapasse as artes visuais, como na coletânea *Act and the actor*, onde o autor, logo no prefácio, afirma que "lacking a program, I was able to rely on an obsession. In reflections on *Oedipus* and Kierkegaard, *Hamlet*, Marx, Dostoyevsky, Sartre, the trial of Eichmann, the matter that came to surface, like an image revealed in a rubbing, was that of the identity of an actor, individual or collective, forming itself through acts" (ROSENBERG, 1983, p. vii). Eis então um entendimento possível de Rosenberg: se os Estados Unidos estiveram governados por ilusionistas profissionais,

a pintura como ato inseparável da biografia do artista: “o ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista” (ROSENBERG, 1974, p. 14). Esta leitura de Rosenberg do conceito de expressão parece repousar na recuperação do mesmo termo utilizado para demarcar o movimento alemão da década de 1920:

Afirmo que a *action painting* transferiu a crise da sociedade e da arte para a vivência interior do artista. Foi justamente essa subjetividade que estabeleceu uma relação com o passado imediato – a Alemanha dos anos 1920, outra década de desespero – do qual o movimento herdou o rótulo equivocado de “expressionismo” (ROSENBERG, 2004, p. 51).

Mesmo que Rosenberg atribua uma filiação problemática entre os dois *expressionismos*, há muito em comum entre as suas considerações da *action painting* e a abordagem do movimento alemão realizada, por exemplo, por Giulio Carlo Argan. Diz ele:

No mundo inteiro, os trabalhos dos artistas nova-iorquinos apareciam como novas possibilidades para cada indivíduo. As pinturas produziam pintores [...] A pintura tornou-se o instrumento para o enfrentamento cotidiano da natureza problemática da individualidade do homem moderno. Nesse sentido, a *action painting* restabeleceu a questão metafísica da arte (ROSENBERG, 2004, p. 44).

Tal como Rosenberg, Argan também associa os conceitos de existência e expressão. Em sua análise, o historiador italiano reconhece a importância da primeira noção para o Expressionismo Europeu; por meio da existência, há uma superação da dualidade entre sujeito e objeto, superação esta que impede uma leitura psicológica rasteira do conceito de expressão enquanto projeção *a posteriori* de uma interioridade individual sentida *a priori*:

se a expressão realiza a existência, não expressamos *depois* algo acontecido *antes*: o ato de expressar coincide com o de existir [...] o existir é um fazer e não um sentir, e a arte é o processo, a técnica de fazer a existência, logo, de fazer o indivíduo e a sociedade (ARGAN, 2010, p. 499).

A indissociação entre expressão e existência – afinal, a primeira determina a segunda – faz com que as obras de arte expressionistas sejam fenomênicas: sua finalidade, pode-se dizer, é “levar o fenômeno enquanto tal à consciência, de fazê-lo ocorrer na consciência; como o fenômeno é existência, aquilo que se leva e se faz ocorrer na consciência é a própria existência” (ARGAN, 1992, p. 320). É neste contexto que o signo não se separa do gesto que

em que a decisão quanto a um ato não está vinculada ao bem-estar público, mas à permanência do político no poder (a coerência ficcional de sua imagem), no universo artístico há a libertação do ato deste sistema de ilusões, posto que o artista, por meio de mitos particulares e revoltas pessoais, realiza a verdadeira ação. Em suma: Rosenberg funda uma crítica da interpretação (não à toa, seu vocabulário será aquele referente a uma consideração crítica do comediante) e não mais da representação. Daí observa-se a influência da *action painting* para a *performance art*, quando “a tela foi dispensada para dar lugar aos *happenings*” (ROSENBERG, 2004, p. 46), levando a autores como Jorge Glusberg, em livro bastante popular em circuito brasileiro, a afirmar que “com sua *action painting*, Pollock pode ser considerado um desses precursores [da *performance art*]” (GLUSBERG, 2003, p. 27). A apropriação de seu conceito para uma história da *performance art* é, portanto, bem plausível. A teatralidade da qual Greenberg e Fried falam é, todavia, absolutamente distinta.

o traça e a realidade psíquica não se diferencia da realidade física, amalgamadas na totalidade da existência. Se na estética do Expressionismo, conforme Argan, podemos observar a produção de uma coincidência entre o ato de expressar e o ato de existir,¹⁵⁷ no caso do Expressionismo Abstrato,

Rosenberg sees every mark on the canvas or angled placement of steel in the context of an intense inner experience. For him, the outer surface of the work demanded that one look at it as a map on which could be read the privately held cross-currents of personality – a kind of testimony to the artist’s inner, inviolable self¹⁵⁸ (KRAUSS, 1981, p. 256).

Em confronto com a abordagem de Rosenberg, Krauss recorre à perspectiva filosófica de Wittgenstein, fundamental para se compreender seus estudos sobre a escultura moderna¹⁵⁹ e sua crítica à Arte Conceitual (tema de tópico futuro):

Expression depends on the idea of an intention to express a meaning; intention is thus understood as a will to meaning that precedes its verbal or visual articulation. In this light, Wittgenstein argued, intention involves a picture of mental life that is private, unknowable to others but immediately available to ourselves. Instead of this idea of private meanings to which each of us has unique access, Wittgenstein maintained that “the meaning of a word is its use.” In particular he advanced the idea of “language games” based on “forms of life.” Language games are patterns of verbal behavior that are social in nature and are learned interpersonally. Private expression makes no sense in such a universe: “If a lion could talk,” Wittgenstein wrote, “we could not understand him.” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 445).

¹⁵⁷ O modo como esta comunicação estética é apropriada por cada um dos grupos do Expressionismo Europeu é o que garante a diversidade dos primeiros expressionistas: expressão da alegria em Matisse, expressão de um sujeito precário na *Die Brücke*, expressão sublimada na *Blaue Reiter*. Comum a todos é o tratamento da expressão como realização da existência que elimina o dualismo sujeito-objeto, bem como a conquista da autonomia do quadro, este sendo entendido como algo no mundo e não mais representação deste. Se a abstração marca o início de uma nova era – e nisso Franz Marc estava correto, pelo menos se levamos em consideração a posição de Argan –, os *fauves* e, especialmente, os expressionistas da *Die Brücke*, ainda inseridos em tradições figurativas, desenvolvem em suas propostas fenomenológicas o conceito de expressão, imprescindível para o desenvolvimento posterior da abstração.

¹⁵⁸ Em português: “Rosenberg enxerga cada sinal sobre a tela ou cada posicionamento angular de uma peça de aço no contexto de uma intensa experiência interna. Para ele, a superfície externa da obra exigia que se olhasse para ela como um mapa que permitisse a leitura das correntes íntimas que atravessam a personalidade – uma espécie de testemunho do eu interior e inviolável do artista” (KRAUSS, 2001a, p. 308).

¹⁵⁹ Pode-se mencionar *Caminhos da Escultura Moderna* e também os ensaios “Sense and Sensibility” e “Line as Language”, publicados, respectivamente, em 1977, 1973 e 1974. Na coletânea de estudos de caso, diz a autora: “What I have been arguing is that sculpture of our own time continues this project of decentering through a **vocabulary of form that is radically abstract**. The abstractness of minimalism makes it less easy to project ourselves into the space of that sculpture with all of our settled prejudices left intact” (KRAUSS, 1981, p. 279). Em português: “A tese que venho defendendo até aqui é a de que a escultura de nosso tempo dá continuidade a esse projeto de descentralização [inaugurado por Rodin e Brancusi] mediante um vocabulário radicalmente abstrato da forma. O caráter abstrato do Minimalismo dificulta o reconhecimento do corpo humano nesses trabalhos e, portanto, dificulta nossa projeção no espaço dessa escultura, deixando intactos todos os nossos pré-julgamentos já sedimentados” (KRAUSS, 2001a, p. 333). A importância que Krauss atribui ao caráter abstrato da produção escultórica dos anos 1960 e 1970 é indício de sua conexão com o pensamento de Greenberg.

A leitura de Krauss da perspectiva de Rosenberg não é, todavia, generosa, uma vez que o crítico não parece defender uma relação diacrônica entre obra e artista (“pintura e pintor são um só no ato de pintar”, diz ele [ROSENBERG, 2004, p. 115]), considerando este encontro um fenômeno que sublinha a identidade como descoberta:

O ato de elaborar a primeira concepção suscitou novas possibilidades, novos problemas. Toda solução é apenas um ponto a ser superado rumo a outra aproximação. Talvez o gesto seguinte traga o artista para mais perto do seu verdadeiro eu, isto é, *de algo que ele não sabia que estava lá*. No entanto, “mais perto” tem apenas sentido simbólico, porque, mais perto ou menos perto de um suposto eu do artista, a obra foi vivenciada e, portanto, é a substância real de sua existência (ROSENBERG, 2004, p. 130-1).

Para se ter uma noção do caráter enviesado da leitura biográfica sobre Rosenberg, considere-se seu comentário quando da análise de De Kooning:

A presença em sua consciência dos gênios da pintura ocidental é o segredo do que tantas vezes é qualificado como a ambição de De Kooning. O conhecimento de que a arte do passado é o contexto de sua ação desmente a noção popular da *action painting* como manifestação expansiva dos próprios sentimentos. Uma arte em que a afirmação individual de sentimentos é barrada por juízos complexos acerca da natureza e dos rumos da pintura não pode ter muito em comum com os impulsos pictóricos das crianças e dos chimpanzés (ROSENBERG, 2004, p. 131).

Sendo assim, se Rosenberg enfatiza a expressão em seu exercício analítico, ela não deve ser compreendida conforme a leitura redutora que Rosalind Krauss realiza dos textos do crítico, já que constata-se uma proximidade entre as abordagens dos Expressionismos, alemão e abstrato, realizadas respectivamente por Argan e Rosenberg, revelando um conceito fenomenológico de expressão. É precisamente esta ênfase fenomenológica do ato expressivo o elo entre Rosenberg e Merleau-Ponty. Desse modo, a conquista da experiência proposta por Rosenberg, fundada em uma apropriação, por parte da arte, da “ação” política e também em uma dicotomia entre identidade e ideologia,¹⁶⁰ tem o seu débito mais com a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty¹⁶¹ do que com uma consideração biográfica e diacrônica entre autor e obra, conforme sugere Rosalind Krauss.

Até mesmo Greenberg, que se atém aos aspectos formais e objetivos da obra, opondo-se declaradamente a Rosenberg,¹⁶² parece dialogar sutilmente com

¹⁶⁰ Diz Rosenberg: “A luta do artista para afirmar sua identidade aderiu diretamente à crise, sem a mediação da ideologia” (ROSENBERG, 2004, p. 44).

¹⁶¹ A informação constante na breve biografia de Harold Rosenberg na edição brasileira de *Objeto Ansioso* confirma a afirmação de Hobbs de que Merleau-Ponty o ajudou a publicar em revistas francesas, comprovando aí o vínculo entre os dois pensadores.

¹⁶² John O’Brian, editor da obra completa de Clement Greenberg, comenta a querela entre os dois críticos: “The high international acclaim that Abstract Expressionism had acquired by the early 1960s helped ignite a vehement debate about whether Greenberg or Rosenberg had the better interpretative model for understanding the movement. Partisans of both Greenberg and Rosenberg used their books to further the debate, and the two protagonists joined in. It was not the first time the two critics had sparred in print; in the May-June 1942 issue of *Partisan Review*, Rosenberg criticized Greenberg for not restricting his critical opinions to literature”

a filosofia de Merleau-Ponty. No que concerne à obra de Cézanne, a recuperação do objeto através da atmosfera impressionista, traduzida na relação volume-espaço pictórico, Greenberg observa em 1951:

Seurat's pointillist, hyper-Impressionist method of filling color in could manage a plausible illusion of deep space, but not of mass or volume within it. Cézanne reversed the terms of this problem and sought [...] to achieve mass and volume first, and deep space as their by-product (1992, p. 52).

Já Merleau-Ponty, seis anos antes – 1945, em “A dúvida de Cézanne” – apresenta a mesma tensão entre o espaço contínuo e o elemento discreto:

Por fim, o próprio tom local é decomposto pelos impressionistas. [...] Mas a pintura de atmosfera e a divisão dos tons sufocavam ao mesmo tempo o objeto e faziam desaparecer seu peso próprio. [...] O uso das cores quentes e do preto mostra que Cézanne quer representar o objeto, reencontrá-lo por trás da atmosfera. [...] Deveríamos dizer então que ele quis voltar ao objeto sem abandonar a estética impressionista (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 129).

Ambos os autores observam o vínculo entre Cézanne e o Impressionismo, que não seria, por sua vez, traduzido por uma mera adoção, nem por uma simples rejeição do movimento. O *sculptural impressionism* de Cézanne decorre do modo como o pintor, sem abandonar a cor impressionista, recupera o espaço pictórico, chegando à representação de massas e volumes por intermédio do contraste cromático. Não será, todavia, nem Greenberg nem Rosenberg quem aprofunda a investigação da cena norte-americana pela perspectiva de Merleau-Ponty. Cada um a seu modo, Rosalind Krauss e Michael Fried se apropriam dos

(GREENBERG, 1995, p. 145). Considerando o embate Greenberg-Rosenberg, é em “How Art Writting Earns its Bad Name” (publicado efetivamente em 1962, ano de fundação da *Artforum*) onde o primeiro se opõe explicitamente à visada teórica do segundo e seus pares – dois de grande importância aqui: Lawrence Alloway, articulista da *Artforum* ao lado de Krauss e curador de *Systemic Painting*, e Sir Herbert Read, alvo frequente das desconfianças do crítico –, a ponto de referir-se a eles como a “fatalidade que acoessa o sucesso” (*fatality that dogged the sucess*). Norteia o ataque de Greenberg a Rosenberg justamente sua reprovação da ênfase na ação em detrimento do resultado desta, a obra propriamente dita: ao privilegiar o fazer pictórico, e não o produto que dele deriva, este parece enfatizar os aspectos “expressivos” que condicionam a pintura, esquivando-se de um embate objetivo com ela. Sendo assim, as obras dos expressionistas abstratos não são válidas como arte, mas como arenas de ação de seus realizadores. Está em risco aí a própria pintura, seu fim enquanto manifestação artística passível de disciplina e aprendizado, ao passo que a *performance* (e sua imprevisibilidade) assume o primeiro plano – daí que se pode compreender a rispidez de Greenberg contra seus companheiros de profissão. Sua desconfiança a respeito de uma mistificação para além da arte (*mystification beyond art*) o faz indagar: “Mr. Rosenberg did not explain why the painted left-overs of ‘action,’ which were devoid of anything but autobiographical meaning in the eyes of their own makers, should be exhibited by them and looked at and even acquired by others. Or how the painted surface, as the by-product of acts of sheer self-expression ungoverned by the norms of any discipline, could convey anything but clinical data, given that such data is all that raw, unmediated personality has ever been able to convey in the past. Nor did Mr. Rosenberg explain why one by-product of ‘action painting’ should be valued more than any other. Since these things, and the action that ‘caused’ them, belonged to no discernible branch of social activity, how could they be differentiated qualitatively?” (GREENBERG, 1995, p. 137). Por mais que, neste trecho, Greenberg evoque uma questão filosófica concernente ao juízo do gosto, é preciso reiterar o fato de que Rosenberg e Greenberg discordam concordando. Um dos notórios exemplos deste dissenso consensual é, indubitavelmente, a poética de Willem de Kooning, cujo embate teórico, como já se discutiu anteriormente, também contou com a contribuição de Rosalind Krauss.

ensaios do filósofo francês para descrever e justificar as suas apreciações da produção norte-americana. Aqui há uma transição interessante, visto que Fried, quando se volta para o pensamento de Merleau-Ponty, o faz em direção à pintura modernista, enquanto Krauss, já em franco diálogo com os artistas minimalistas e pós-minimalistas, a direciona para as práticas escultóricas norte-americanas.¹⁶³

Uma compreensão adequada do teor de tais apropriações envolve necessariamente o debate em torno da abstração. Conforme a perspectiva *greenbergiana*, a *abstração* modernista se traduz no desenvolvimento da pintura euro-americana rumo à autonomia de seus elementos pictóricos. Nesse sentido, o processo de redução pictórica aos aspectos invioláveis de seu *medium*, tal como descrito por Greenberg e levado às últimas consequências pelos minimalistas, solicita uma modalidade de crítica de arte, produzida a partir da segunda metade do século XX, que dispõe de aparatos discursivos filosóficos, frequentemente associados a experiências perceptivas e cognitivas, para conduzir as análises das obras abstratas. **Há, pois, uma equivalência entre a abstração modernista e a investigação filosófica: os meios expressivos, cerceados em sua pureza fundante, fornecem aos críticos situações adequadas para uma especulação filosófica preocupada, não com a percepção das coisas, mas com o movimento mesmo de percepção em relação a elas.**

Michael Fried comenta tal vínculo em um de seus textos sobre a obra de Anthony Caro. A experiência proposta pela obra do escultor britânico seria de tal ordem que equivaleria às conquistas da filosofia moderna, sendo a abstração da escultura modernista uma experiência cognitiva e, como tal, correspondente à investigação filosófica. Tal salto não está presente na obra minimalista:

It is as though with Caro sculpture has become committed to a new kind of cognitive enterprise: not because its generating impulse has become philosophical, but because the newly explicit need to defeat theater in all its manifestations has meant that the ambition to make sculpture out of a primordial involvement with modes of being in the world can now be realized only if antiliteral – that is, radically abstract – terms for that involvement can be found. (At the risk of seeming to overload the point, I will add that the cognitive

¹⁶³ Há que se dizer que o termo pós-minimalismo apresenta alguns problemas. Em primeiro lugar, não se refere à produção ocorrida cronologicamente após o Minimalismo, mas simultaneamente a ele: “Often called ‘Postminimalist,’ these practices [Process Art, Arte Povera, Performance, Body Art, Installation and site-specific art] do follow Minimalism, some to extend its principles, most to react against them, but the term ‘Postminimalist’ is no more coherent than the term ‘Postimpressionist.’ It did not help comprehension that these reactions came fast and furious” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 578). O segundo problema diz respeito justamente à abrangência do termo, que inclui sobretudo manifestações euro-americanas, conforme se constata no parágrafo inicial de “Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome”, onde Krauss diz: “The 1970s was the arena of a massive backlash against what was perceived as the technoindustrial complacency of minimalist sculpture – its armor-like surfaces, its assembly line composition, its sumptuous display of the artificial. On two continents, North America and Europe, this ‘postminimalist’ backlash assumed various guises – antiform, eccentric art, earthworks – which ran parallel to one another. The major difference between them was that the European version, at least in Italy, where it was collectively named Arte Povera, was by far the more violent, activated by an urgency of protest that these artists’ American counterparts could not have known” (KRAUSS, 2010, p. 181). Ao que parece, a consideração da *Arte Povera* enquanto pós-minimalista é encorajada pelo próprio teórico do grupo, Germano Celant, quem “seems to have perceived a continuity, if not direct correspondence, between some American Postminimalists (e.g., Bruce Nauman, Eva Hesse, Richard Serra) and the Arte Povera artists, when he presented them side by side in his first comprehensive account of the movement in 1969” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 556).

enterprise in question is related, in different ways, both to European phenomenology and to the later philosophy of Wittgenstein. It isn't only modernist *art* that has found it necessary to defeat theater.) (FRIED, 1998, p. 181).

Sendo assim, o divórcio da arte de sua tradicional vocação representacional solicita um tipo de crítica de arte que, deixando de lado a preocupação quanto aos objetos representados, investigue as incompletudes e dinâmicas de nossa “percepção originária”. Consolida-se, assim, uma nova área da crítica de arte – *the American philosophical art criticism* – na qual, segundo David Carrier, Rosalind Krauss assume papel de destaque:

Krauss is a philosophical art critic. [...] Philosophical art critics are special sorts of art writers. Vasari and Hegel are philosophical art critics, as are Erwin Panofsky (and some of his German precursors and contemporaries); so too are John Ruskin, Walter Pater, Roger Fry, Ernst Gombrich, Michael Fried, and Arthur Danto. [...] A philosophical art critic must both be an art critic and be involved with philosophical concerns. Philosophical art critics thus inevitably are odd in-between figures. [...] A major philosophical art critic summarizes the cultural history of an era. Krauss is the first major female philosophical art critic. [...] What gives authenticity to Krauss's development is her active working through of the problems of art criticism and art history (CARRIER, 2002, p. 3-6).

Deixando de lado os exageros característicos à retórica norte-americana, nota-se que a consolidação do *American philosophical art criticism* se deve, em parte, à apologia *greenbergiana* da arte abstrata, em parte à leitura que os críticos fazem na década de 1960 das argumentações filosóficas de Wittgenstein e de Merleau-Ponty. Veja-se agora como se dão as apropriações da fenomenologia *merleau-pontyana* nas considerações de Fried e Krauss.

2.2.3

O formalismo fenomenológico modernista

Merleau-Ponty, em um dado momento de “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, afirma que “o conhecimento que podemos obter deles [dos dados oriundos da ordem dos acontecimentos] nunca substituirá a experiência da própria obra” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 94), pois “imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19). Tal dicotomia aqui entrevista é central ao desenvolvimento teórico de Krauss, na qual a autora estabelece a parcialidade da visão em contraposição ao desejo de apreensão total de um determinado objeto, o que em *Terminal Iron Works* é desenvolvido como uma oposição entre os objetos da visão e os objetos do conhecimento. **Observa-se então aqui a constituição de uma “fenomenologia modernista”, na medida em que aponta para a apropriação da fenomenologia para descrever a experiência oferecida pela arte abstrata, tanto em Rosalind Krauss quanto em Michael Fried.** Na realidade, tal apropriação não é exclusiva dos pintores modernistas, mas da cena norte-

americana, como comprova sua utilização por Krauss nas análises de obras de Richard Serra, Donald Judd, Constantin Brancusi, entre outros artistas que, com exceção do último, se desviam da narrativa modernista de Greenberg e Fried.

Mais acima, ao descrever a *opticalidade* modernista, Krauss lhe identificou uma especificidade fenomenológica, sendo este também um fator da apropriação norte-americana do pensamento filosófico francês. De fato, é curioso notar como a reflexão desenvolvida por Maurice Merleau-Ponty conforma ou descreve as experiências artísticas estadunidenses, sejam elas *greenbergianas*, sejam anti-*greenbergianas*. No primeiro caso, lembre-se que, em seus textos mais debatidos, Michael Fried descreve, em muitos momentos, a experiência formalista em termos fenomenológicos. Tome-se, por exemplo, a defesa da crítica formalista que Michael Fried desenvolve fundamentalmente em “Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella”, ensaio integrante do catálogo da exposição homônima ocorrida no Fogg Art Museum em 1965 (Cambridge, Mass., 21 de abril a 30 de maio). Na primeira parte, publicada previamente na revista *American Scholar* em 1964 com o título de “Modernist Painting and Formal Criticism”, Fried defende o método crítico formalista de Greenberg, Fry e Wölfflin frente às acusações quanto suas supostas teleologia e normatividade. O principal argumento do autor parte de uma analogia entre o crítico e o artista. A premissa de sua arguição é a incontestável qualidade de um determinado tipo de produção pictórica, a abstrata norte-americana, cujo florescimento ocorrera após a Segunda Guerra Mundial. Enumerando os artistas, o crítico inicia assim o texto, sem falsa modéstia:

For twenty years or more almost all the best new painting and sculpture has been done in America, notably the work of artists such as Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Hans Hoffmann, Franz Kline, Morris Louis, Robert Motherwell, Barnett Newman, Jackson Pollock, Mark Rothko, David Smith, and Clyfford Still – apart from those in the present exhibition [Noland, Olitski and Stella] – to name only some of the best (FRIED, 1998, p. 213).

Fried retoma o *framework* historiográfico de Greenberg, apresentando a história da pintura modernista como uma narrativa na qual os melhores pintores, cada vez mais divorciados das questões gerais da cultura e da sociedade,¹⁶⁴ eliminam gradualmente a representação figurativa, voltando-se para as características irreduzíveis e exclusivas desta manifestação artística. Tanto os pintores considerados responsáveis pela gênese do Modernismo (Manet, os impressionistas, Seurat, Braque, Picasso, Mondrian, Matisse, Léger, Miró, Cézanne, Kandinsky) quanto aqueles incumbidos de seu florescimento (a geração acima enumerada) apresentam uma ênfase inquestionável nos aspectos formais do fazer pictórico, demandando um tipo de crítica de arte que elucide as suas conquistas, munida das habilidades visuais e dos instrumentos analíticos adequados:

[...] In general, criticism concerned with aspects of the situation in which it was made other than its formal context can add significantly to our understanding of

¹⁶⁴ Fried aqui fala na alienação do artista, conforme o que segue: “In a sense, modernist art in this century finished what society in the nineteenth century began: the alienation of the artist from the general preoccupations of the culture in which he is embedded, and the prizing loose of art itself from the concerns, and aims, and ideals of that culture” (FRIED, 1998, p. 217).

the artist's achievement. But criticism of this kind has shown itself largely unable to make convincing discriminations of value among the works of a particular artist [...] (FRIED, 1998, p. 215).

A fim de compreender apropriadamente o Modernismo pictórico, o crítico, tal como os artistas, se volta para os aspectos formais das obras por meio de sua experiência concreta com elas: daí origina-se o seu ajuizamento. Em um esforço de objetivação da experiência estética promovida por tais obras, esta figura coloca-se, a seu modo, como o artista, descrevendo e interpretando o *conteúdo formal* das telas:

There is nothing binding in the value judgments of formal criticism. All judgments of value begin and end in experience, or ought to [...] It is the job of the formal critic both to objectify his intuitions with all the intellectual rigor at his command and to be on his guard against enlisting a formalist rhetoric in defense of merely private enthusiasms. It is also imperative that the formal critic bear in mind at all times that the objectivity he aspires toward can be no more than relative. But his detractors would do well to bear in mind themselves that his aspirations towards objectivity are given force and relevance by the tendency of the most important current in painting since Manet to concern itself increasingly and with growing self-awareness with formal problems and issues¹⁶⁵ (FRIED, 1998, p. 215).

O caráter empírico da crítica de arte é algo que, à parte a discussão a respeito da eliminação do conteúdo nas obras de arte, é valorizado em termos fenomenológicos, inaugurando, por assim dizer, uma espécie de formalismo que poderia ser adjetivado de fenomenológico. “A linguagem indireta e as vozes do silêncio” é algumas vezes mencionado em “Three American Painters” em função de uma afirmação da experiência proposta pela pintura abstrata modernista: “What replaces the object [in abstract painting] is not the subject, but the allusive logic of the perceived world” (FRIED, 1998, p. 260). Tal citação esclarece a importância que a experiência perceptiva assume para Fried, havendo aqui também uma explicação mais concreta da especulação filosófica utilizada para a análise da abstração pictórica, porque se a pintura abstrata promove uma experiência perceptocognitiva, ela é descrita apropriadamente a partir de uma situação fenomenológica. Mas em que sentido isso ocorre? Ora, **é preciso observar a equivalência forjada pelos formalistas entre a proposta fenomenológica de um retorno à essência das coisas e a essência pictórica, caracterizada pela separação dos atributos característicos da pintura (i.e., planaridade e sua delimitação no suporte pictórico) daquilo que lhe era supérfluo e desnecessário.** Não é à toa, portanto, que se encontra na crítica formalista de Krauss análises de obras que propõem uma experiência do ato mesmo de ver, como a autora pontua, por exemplo, a respeito das telas de Darby Bannard: “Seeing a Bannard is not only an extraordinarily voluptuous coloristic experience, but also an experience with the act of seeing itself”, em um

¹⁶⁵ A defesa da crítica formalista é alvo de arrependimentos posteriores por parte do autor: “I wish I hadn't celebrated ‘formal’ criticism the way I did”, afirma Fried em 1996 (1998, p. 19). Tal desconfiança surge justamente em seu questionamento da eliminação absoluta do conteúdo da prática artística. E, de fato, considerando tanto os seus estudos históricos quanto aqueles recentemente publicados sobre fotografia contemporânea, não se pode dizer que sua abordagem seria estritamente formalista, tal como ele defendeu em um de seus primeiros ensaios.

eco da análise *merleau-pontyana* sobre Cézanne, na qual o pintor não perceberia as coisas, mas o movimento de percepção em relação a elas. **A investigação do próprio ato perceptivo equivale, com isso, ao caráter autorreferente da pintura modernista e da escultura (pós-) minimalista, sendo, por fim, demandada por elas.**

Quanto a Fried, lembre-se ainda que os valores primordialmente pictóricos da obra de Stella foram também descritos pela ótica fenomenológica, sendo tal experiência diversa da indistinção entre as obras de arte e os objetos comuns propostos pelos Minimalistas. Ou, ainda, a menção à *Fenomenologia da percepção* para justificar a indivisibilidade dos sentidos e o motivo pelo qual, em pinturas puramente ópticas, recorre-se a metáforas tácteis (FRIED, 1998, p. 232). E até mesmo a eleição do critério de fecundidade, retirado também de “A Linguagem indireta e as vozes do silêncio”, para defender a legitimidade da pintura modernista (FRIED, 1998, p. 218-9). Mas é a propósito da obra de Anthony Caro que esse ensaio de Merleau-Ponty é utilizado por Fried de modo mais sistemático. Note-se, quanto a isso, que a defesa da *opticalidade* pelo crítico não elimina, por sua vez, a experiência corpórea como um todo, mas confirma sua apropriação da fenomenologia:

Although Caro’s sculptures, being abstract, in no way depicted the human figure, they nevertheless seemed to me to evoke a wide range of bodily feeling and movement. [...] Merleau-Ponty provided philosophical sanction for taking those feelings seriously and trying to discover where they led (FRIED, 1998, p. 28).

A abstração escultórica de Anthony Caro é interpretada, especificamente no texto que Fried escreve para a exposição do escultor na Whitechapel Art Gallery em 1963, também pela noção de sintaxe. Aqui, ele recupera a leitura de Merleau-Ponty para a linguística de Saussure, em especial sua ênfase na produção de sentido resultante da relação diacrítica entre os elementos. De maneira semelhante, Fried sublinha a importância do gesto sintático de Anthony Caro, que, por sua vez, “is evoked, and at his best liberated, though configurations made by assembling lengths of steel girder, aluminum piping, sheet steel, and sheet aluminum, and through the colors these are often painted” (FRIED, 1998, p. 273).

2.2.4

O formalismo fenomenológico minimalista

O tratamento abstrato dos procedimentos de ilusão que Krauss trata de observar na escultura norte-americana – a verdadeira escultura cubista – deriva tanto da análise de Greenberg para a pintura cubista quanto da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty. De fato, a ideia de um espaço não esquemático e imediato é desenvolvida à luz do pensamento do filósofo francês, fundamental para a apreciação da escultura moderna por Krauss em diversos ensaios: em “Brancusi and the Myth of the Ideal” (1970); em “Allusion and Illusion in Donald Judd” (1966); em todos os ensaios sobre a obra de Richard

Serra (“Richard Serra, a translation”¹⁶⁶ [1983]; “Richard Serra: Sculpture Redrawn” [1972] e “Richard Serra: Sculpture” [1986]); em *Terminal Iron Works* (1971); em “Sense and Sensibility: Reflections on Post ’60s Sculpture” (*Artforum*, novembro 1973); e, por fim, em *Passages in Modern Sculpture* (1977), sendo esta obra a síntese de todo o pensamento sobre escultura desenvolvido por Krauss até então (não à toa, as recorrências de exemplos e contraexemplos).

Nos ensaios acima mencionados, a crítica toma partido em defesa da abstração escultórica, não sendo esta uma característica desencarnada que prescindia do elemento corpóreo.¹⁶⁷ Pelo contrário, a abstração requer uma apreensão fenomenológica imediata do espaço circundante por meio de uma “perspectiva vivida”, *i.e.*, da percepção, não mais uma perspectiva geométrica.¹⁶⁸

¹⁶⁶ Publicado no catálogo da primeira exposição individual de Serra no Centre Georges Pompidou (outubro a dezembro de 1983) e depois inserido na coletânea *The Originality of Avant-Garde and Other Modernists Myths*, de 1985.

¹⁶⁷ Em “About Snow”, Annette Michelson sublinha a investigação perceptiva, tanto teórica quanto prática, do Minimalismo do seguinte modo: “The period of minimalist art, whose full consequences have yet to be appraised, is that of a systematic exploration of the modalities of perception, epitomized not only in the sculpture and painting of its artists, but in a particularly rich theoretical production as well [...] The intense concentration on phenomenologically grounded perceptual theory as implemented by the art of Judd and Morris, among others, was, moreover, supported by a critical tradition which extended from the writings of Roger Fry to the younger critics, many of them grouped around *Artforum*. Analytic and descriptive functions now succeeded the expressive imperatives of the 1950s” (MICHELSON, 1979, p. 114-5). A crítica inclui aí também os ensaios dos cineastas experimentais norte-americanos, como Frampton, Sharits e Brakhage, sugerindo a adoção de uma teoria da percepção fundada na fenomenologia e também na filosofia analítica em contraposição com a tradição precedente vinculada ao existencialismo e à psicologia junguiana. **Trata-se, em suas palavras, de um positivismo sincrético a ser investigado pelos artistas em toda sua contradição.**

¹⁶⁸ Apesar de Krauss recorrer com frequência à fenomenologia como substrato teórico de muitos artistas – como se constata nesta seção –, a autora realiza, em *The Optical Unconscious*, uma crítica a esta corrente filosófica sem, contudo, associá-la a seus esforços anteriores. Especificamente no quinto capítulo do livro, onde Krauss associa os cadernos de desenho de Picasso aos dispositivos proto-cinematográficos (*zootrope, flipbooks*), ela retoma a argumentação de Derrida em *A voz e o fenômeno*, onde o filósofo demonstra como a fenomenologia de Husserl está baseada em uma noção de presença que se impõe no contexto linguístico. A associação entre signo e presença é realizada por Derrida por meio da expressão da pura presença da voz, expressão essa que atesta a realidade transcendental da consciência. Sendo assim, há uma metafísica semiológica, na medida em que a fala assegura a autopresença da consciência: “In seeking to found the truth of consciousness in primordial intuition, in the fact of the immediate self-presence of lived experience as the mode of certitude and absolute necessity, Husserl fought the idea that consciousness needed to tell itself about what it was living. [...] The existence of mental acts, Husserl insisted, does not have to be analyzed by the subject because their effects are immediately present to him in the present moment. And in this immediacy of self-presence the present, as lived intuition, is already fully meaningful” (KRAUSS, 1994, p. 214). A importância desta argumentação em *The Optical Unconscious* se deve ao fato de Krauss associar a autopresença do projeto fenomenológico *husserliano* à opticalidade modernista. Hal Foster, por sua vez, desenvolve, em “The Crux of Minimalism”, argumentação semelhante em relação ao que ele denomina de “humanismo fenomenológico”. Ele observa que, ainda na fenomenologia, há resíduos idealistas, pois, “just as phenomenology undercuts the existentialism of the Cartesian ‘I think,’ so minimalism undercuts the existentialism of the abstract-expressionist ‘I express,’ but both substitute an ‘I perceive’ that leaves meaning lodged in the subject” (FOSTER, 1996, p. 43). O sujeito fenomenológico, sugere ele, está localizado à margem da história, da linguagem, da sexualidade e do poder. O idealismo fenomenológico e minimalista reside, portanto, na exclusão da ordem simbólica onde se encontra o sujeito e o aparato ideológico onde se situa a instituição. Tais são os limites históricos e ideológicos do Minimalismo, a serem explorados pelos artistas subsequentes, especialmente as associadas ao feminismo.

O caráter diacrítico do ato perceptivo é o elo que agrupa as produções escultóricas de artistas tão díspares quanto Caro, Brancusi, Judd e Serra. Veja-se, por exemplo, o que ela diz a respeito de Judd, utilizando-se, para isso, dos argumentos de Merleau-Ponty. Sua obra

cannot be seen rationally, in terms of a given sense of geometrical laws or theorems evolved prior to the experience of the object. Instead, the sculpture can be sensed only in terms of its present coming into being as an object given “in the imperious unity, the presence, the unsurpassable plenitude which is for us the definition of real.” In those terms, the French philosopher Merleau-Ponty describes perception which “does not give truths like geometry, but presences.” The “lived perspective” of which Merleau-Ponty speaks is very different from the rational perspective of geometrical laws: “what prohibits me from treating my perception as an intellectual act is that an intellectual act would grasp the object either as possible or as necessary. But in perception it is ‘real,’ it is given as the infinitive sum of indefinite series of perspectival views in each of which the object is given but in none of which it is given exhaustively” [...] His [Judd’s] sculpture derives its power from a heightening of illusion – although not of pictorial illusion but of lived illusion. [...] The work plays off the illusory quality of the thing itself as it presents itself to vision alone (KRAUSS, 2010, p. 97-8).

É fácil perceber que as considerações de Krauss se baseiam nas argumentações de Merleau-Ponty sobre o espaço. Segundo o filósofo, o “espaço não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 328), sendo esta concepção distinta daquela que fundamenta o espaço geométrico, visto que esta privilegia a “pura posição” enquanto aquela volta-se para a “situação do objeto em seu contexto concreto” e fenomenal. Em certo sentido, as experiências de Judd são análogas àquelas descritas por Merleau-Ponty envolvendo espelhos oblíquos e óculos invertidos, que oferecem, por sua vez, novas dimensões espaciais ao indivíduo.

Nestes casos, o pacto entre corpo e mundo se efetua como um *solo perceptivo* no qual se entrelaçam as intenções motoras e o campo perceptivo. Pois este último “se apruma e, no final da experiência, eu o identifico sem conceito, porque me transporto inteiro para o novo espetáculo e porque coloco ali, por assim dizer, o meu centro de gravidade” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 338). A experiência fenomenológica, na qual é impossível “dissociar o ser do ser orientado” parece uma adequada descrição à instalação *Untitled* (1976), composta por quinze caixas cúbicas de madeira compensada que, embora possuam dimensões idênticas, são todas diferentes entre si, cada uma oferecendo ao observador uma apreensão espacial distinta. Sendo assim, as esculturas de Judd endereçam a um “corpo enquanto sistema de ações possíveis, um corpo virtual cujo ‘lugar’ fenomenal é definido por sua tarefa e por sua situação. Meu corpo está ali onde ele tem algo a fazer” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 336), já que, ao contrário do que supõe a ciência, o corpo não precede nem resulta de seu material humano, mas se revela no cruzamento entre ele e o mundo, “um corpo humano está aí entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e o outro” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 21). É na indivisão entre o senciente e o sentido que o filósofo reforça a exemplaridade perceptiva do ato expressivo do pintor, rechaçando a interioridade em prol da visibilidade, manifesta e/ou secreta, uma vez que “a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade”

(MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23). É esta experiência fenomenológica que as obras minimalistas inauguram, conforme esclarece Krauss em “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”:

Neither the old Cartesian subject nor the traditional biographical subject, the Minimalist subject [...] is a subject radically contingent on the conditions of the spatial field, a subject who coheres, but only provisionally and moment-by-moment, in the act of perception. It is this subject that, for instance, Maurice Merleau-Ponty describes [...] Minimalism was indeed committed to this notion of ‘lived *bodily* perspective,’ this idea of a perception that would break with what it saw as the decorporealized and therefore bloodless, algebraicized condition of abstract painting in which a visibility cut loose from the rest of the bodily sensorium and now remade in the model of modernism’s drive towards absolute autonomy had become the very picture of an entirely rationalized, instrumentalized, serialized subject. Its insistence on the immediacy of the experience, understood as a bodily immediacy, was intended as a kind of release from the forward march of modernist painting towards an increasingly positivist abstraction (KRAUSS, 1990, p. 8-9).

Em “Brancusi and the Myth of the Ideal”, ensaio elaborado a partir da retrospectiva do artista romeno sob curadoria de Sidney Geist,¹⁶⁹ Krauss adota a mesma abordagem analítica desenvolvida em “On Anthony Caro’s Latest Work” (e também em *Passages* e *Terminal*), qual seja, a defesa do elemento abstrato da escultura – não sendo esta submetida a uma concepção idealista – delineando a mesma descontinuidade histórica exposta anteriormente entre a produção escultórica dos séculos XIX e XX:¹⁷⁰

In either the figurative tradition or the kind of abstract sculpture which wants to essentialize form, the core or the spine is seen as existing prior to the particular gesture of this body or this object. Indeed, it is the *a priori* condition which both supports and gives meaning to the gesture. If Brancusi’s work is radical, it is not in its reductiveness as an inert formal proposition. It is in its reversal of the priorities of emanating – by which I mean that gesture is shown to exist prior to shape or structure; that gesture or the intention of meaning is what gives them reason for being, and not the other way round. [...] It is the lived perspective rather than the ideal perspective that defines both the sculpture’s being and his own (KRAUSS, 1970, p. 37-8).

¹⁶⁹ A exposição passou pelo Guggenheim Museum, pelo Philadelphia Museum of Art e pelo Art Institute of Chicago entre 1969 e 1970. Krauss aprova a empreitada de Geist, reconhecendo sua dívida intelectual: “One’s gratitude to Mr. Geist for this is especially keen because the task that he faced before he could mount such a collection was one of making sense out of the monumental disarray of the Brancusi oeuvre. Before Mr. Geist’s own monograph on the sculptor appeared last year, there was no accurate catalogue raisonné to the work, and in the absence of this there was no way even to begin to make sense of the stages through which a single sculptural idea developed. The results of Mr. Geist’s research fill the catalogue notes with solid information and provocative suggestions about how to relate one train of thought in Brancusi’s career to another” (KRAUSS, 1970, p. 38).

¹⁷⁰ Neste caso, o contraexemplo é a obra de Medardo Rosso. De fato, a análise realizada da obra de Rosso é idêntica à já utilizada tanto em *Terminal Iron Works* quanto em *Passages*. Neste caso, a figura analisada não é *Mother and Child Sleeping*, mas *Flesh of the Others*, sendo a mesma análise justificada em uma nota de *Passages* por Krauss: “What can be seen in the *Mother Child Sleeping* (1883) is also apparent in *Flesh of the Others* from the same year and in *The Golden Age* (1886)” (KRAUSS, 1981, p. 290).

A recuperação da perspectiva vivida de Merleau-Ponty é a chave encontrada pela autora para se contrapor à suposta obsessão de Brancusi pela essência das coisas (distinta, por sua vez, da ontologia fenomenológica), indicando aqui também sua defesa da “precariedade da percepção” em oposição ao desejo de apreensão total do conhecimento. Se nesse ensaio a autora menciona implicitamente a perspectiva ontológica do pensador francês, em “On Anthony Caro’s Latest Work” uma epígrafe retirada de “O olho e o espírito” defende não uma historicidade progressiva, mas estacionária, que, nos casos do escultor e também de Frank Stella, se traduz na retomada de uma preocupação cromática:

It has become a reflex action, a kind of literary tic, of current formalist art writing to consider a given work or a given juncture in an artist’s style only from the point of view of progression. The artist’s performance becomes a balloon ascent in which one formal device after the other is jettisoned, so that the painter or sculptor can enter more surely into the realm of the solution to a problem he has presumably set himself from the beginning, or a problem which becomes clearer to him as he goes along. The limitation of this critical method is that it constructs a model for the artist’s development which cannot allow him to go back, it cannot allow him to retreat even if that retreat is only tactical (KRAUSS, 1967, p. 26).

Tanto Stella quanto Caro se voltam, na metade da década de 1960, para a questão da cor. Tal preocupação se desvirtua de suas conquistas precedentes, na medida em que Stella, de um lado, deixa de lado sua lógica dedutiva e Caro, de outro, prescinde de sua dispersão compositiva. Ao retomarem a investigação do elemento cromático, ambos os artistas se desvirtuam da teleologia modernista, ilustrando, portanto, a história estacionária¹⁷¹ de Merleau-Ponty, para quem “não há em pintura ‘problemas’ separados, nem caminhos verdadeiramente opostos, nem ‘soluções’ parciais, nem progressos por acumulação, nem opções sem retorno” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 54).

Em um ensaio de 1971, escrito por ocasião de uma exposição de obras cubistas no Los Angeles County Museum of Art, Krauss faz uma leitura do Cubismo a partir da desconfiança que Merleau-Ponty nutre em relação à perspectiva geométrica. O ponto de partida de “The Cubist Epoch – Cubism in Los Angeles”, é semelhante àquele visto em “Allusion and Illusion in Donald Judd”, qual seja, a inadequação entre os modelos teóricos e a complexidade de detalhes que configuram a realidade:

This sense – that between a theory in which is supposed to account for the structure of a given occurrence and the actual constellation of detail which makes up that occurrence there lies a disturbing opacity – nags at any writer of history who wants to analyze as well as record events. And for the art historian concerned with twentieth-century, the phenomenon of cubism offers just this kind of resistance to explanation (KRAUSS, 2010, p. 129).

A opacidade gerada pelo cubismo é atestada pelas duas maiores correntes analíticas a respeito do fenômeno. De um lado, há um modelo teórico cuja premissa básica é a diferença entre a visão bruta e a concepção. Seguindo esta lógica – encontrada nos primeiros textos sobre o cubismo, elaborados por

¹⁷¹ Diz o autor em *Fenomenologia da percepção*: “Assim como é indivisível no presente, a história o é na sucessão” (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 18).

Guillaume Apollinaire, Jean Metzinger, Jacques Rivière etc. –, a mente (o intelecto) possui uma ubiquidade que torna qualquer objeto transparente a ela, de um modo que jamais ocorre à percepção. Nesta acepção, o objeto comum se transforma em objeto do conhecimento, sendo este argumento, como se viu acima, bastante frequente nos escritos de Krauss sobre a escultura moderna.

De outro lado, há a interpretação pós-modernista (**há que se notar a primeira utilização de tal expressão por Krauss**), a cargo principalmente de Clement Greenberg em seu ensaio “Collage”, mas também de Daniel-Henry Kahnweiler nas primeiras décadas do século XX. Nesse caso, as pinturas cubistas são o resultado de um processo pictórico autorreferencial, na medida em que os artistas propõem um desmembramento da imagem em função da exploração dos artificios pictóricos descritivos (sombra, planaridade, ilusão etc.), a ponto de comprometer de maneira absoluta a inteligibilidade do objeto representado.

Se Krauss descarta os dois modelos teóricos hegemônicos a respeito do cubismo, ela o faz para lançar sua própria interpretação: os quadros cubistas apresentam um ceticismo em relação à visão, traduzido na questão “É realmente possível ver a profundidade, ter acesso direto a ela por meio da visão?”. Neste ponto, a autora recorre a uma postura analítica recorrente em seus ensaios, a questão da orientação espacial:

We can imagine a pencil held parallel to our plane of vision. What we see is a bar with a pointed end – a shape given to us as simple extension. If we turn the pencil ninety degrees, so that it is perpendicular to our visual plane, what we see is not the five or so inches that begins closer to our eyes at one end and terminates at the far end of object; what we see is a point into which that distance has been compressed (KRAUSS, 2010, p. 132).

Tomado de empréstimo de Merleau-Ponty – para quem a profundidade é a dimensão do espaço mais “existencial” por anunciar o elo indissolúvel entre as coisas e o indivíduo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 345) – o argumento norteia os ensaios sobre Donald Judd e Richard Serra, na medida em que Krauss se dispõe a investigar justamente as diferenças perceptivas que as obras impõem de acordo com os deslocamentos do observador. Nesse caso, ele é utilizado para constatar uma diferença fundamental entre os sentidos da visão e do toque: se a primeira registra a extensão do objeto, incapaz de observar sua profundidade (a não ser por suposição), será por meio do segundo que se pode constatar a existência da massa de um dado objeto. Caso tal possibilidade – acesso via toque – não esteja acessível, diz Krauss, “it will forever remain the phantom property of a consciousness that must reconstruct it from intermediary sets of evidence” (KRAUSS, 2010, p. 132).

Durante as aulas que ministra no verão de 1970 em Harvard, enquanto analisa a pintura *Horta de Ebro* a partir do modelo formalista *greenbergiano*, Krauss percebe imediatamente que a tendência à planaridade nesta obra não se confirma. Em suas palavras, ela constata “this huge amount of space in the painting” (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 292). Em *Horta de Ebro*, o ceticismo visual e o fantasma da massa são observados justamente por meio da dissociação – e resultante tensão – entre dois elementos pictóricos vinculados, respectivamente, à visão e ao toque: “modeling and shape”. Pois, se à primeira vista, *Horta de Ebro* parece apresentar um sistema projetivo único, tal constatação se mostra problemática à medida que se percorre cada elemento na paisagem. Elaborado em 1909, o quadro representa para Krauss o início da fase

cubista de Picasso, tendo tal constatação sido tomada de empréstimo de Gertrude Stein em seu livro *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933). Apresentando uma estrutura losangular no interior do retângulo pictórico, *Horta de Ebro* produz uma impressão ambígua no observador, visto que o paralelismo vertical pressuposto na representação visual da paisagem (a partir da sobreposição entre o plano pictórico e a imagem) se choca com o convite a uma vertigem abismática em uma espécie de profundidade associada à dimensão corporal (como quando se observa a cidade do alto de um edifício). Há, por conseguinte, uma permanente tensão entre dois tipos de orientação neste quadro de Picasso, um conflito de profundidades (vertical e horizontal) que Krauss associa a

those visual puzzles with a long history in the game of spatial projection. It is a figure about which we can ask: Are we seeing a decorative object – four abutted triangular wedges – or are we looking at the four slopping sides of a pyramid? And in the latter, if this a concavity into which we stare, the receding walls of the spatial hollow in perspective diagram; or is it a convexity, with the point of a solid projecting forward at us? Which is to say that Picasso’s “reified plane” has, in its very origami-like configuring, a trick up its sleeve in the form of a set of possible, interpenetrating but conflicting reading (KRAUSS, 2010, p. 238).

O conflito imposto ao observador por *Horta de Ebro* é a principal lição que Picasso teria de Cézanne, sobretudo em quadros como *Still Life with Plaster Cupid* (1895), diante do qual é difícil definir um único ponto de vista de observação. Porque a escultura de gesso – em movimento e sem braços – que ocupa todo o eixo vertical central do quadro aponta para um espaço pictórico estruturado a partir da perspectiva, conforme sugere também seu escoreço. Todavia, ao se focalizar a mesa que ocupa o espaço inferior da tela, bem como o fundo azul-acinzentado, observa-se um deslocamento do ponto de vista, uma vez que o olho parece flutuar sobre o solo onde se encontram os objetos. Tal impressão é reforçada justamente pela continuidade entre o chão e a parede, de um lado, e, de outro, pelos elementos dispostos no fundo do quadro (em especial as telas encostadas na parede-chão e a fruta isolada na parte superior direita do quadro).

Esta dificuldade em se definir um único ponto de vista a partir do qual todo o espaço visual se organiza está também no cerne de uma pintura como *Horta de Ebro*.¹⁷² Assim, o plano pictórico pode ser considerado uma entidade

¹⁷² Krauss menciona, tanto em “The motivation of the sign” quanto em outros contextos (simpósio sobre Picasso e Braque, por exemplo), a dívida em relação às análises que Leo Steinberg desenvolve em “The Philosophical Brothel”, em que o autor nota a preocupação de Picasso com os *gisants*, isto é, as efígies ou estátuas jazentes que o pintor rotacionaria noventa graus exemplarmente em *Les Demoiselles d’Avignon* na segunda figura à esquerda. Steinberg denomina tal procedimento de *rampant gisante*, havendo já aí uma ambiguidade de orientações. Krauss observa este conflito entre “table” e “tableau” naquela que é considerada sua primeira colagem: *Still Life with Chair Caning*, onde a forma oval “can alternatively interpreted as a literal tabletop down onto which one looks at objects in plan, or as an upright frame which fans the content of the visual field across its enclosed surface” (KRAUSS, 2010, p. 133-4). Em “The Algerian Women and Picasso At Large”, Steinberg também se refere a tal dissociação: “[Cubism’s] simultaneities – imagine a bottle in elevation poised against the plan of the tabletop – are of special order. Their function is always disjunctive. Their purpose is not the integrations of form but, on the contrary, the fragmentation of solid structures for insertion in a relief-like space where no hint of reverse aspects survives” (STEINBERG, 2007, p. 155). Tal descrição adapta-se exemplarmente ao relevo *Glass, Newspaper and Dice* (1914), no qual Picasso fragmenta o jornal sobre a mesa – representado por pedaços de metal – dispendo a parte onde se

que funciona como metáfora da consciência, na medida em que condensa artifícios pictóricos correspondentes aos sentidos em permanente dissociação:

But in this equation of the picture surface with the medium of consciousness, there is lodged a residual uncertainty, and this has to do with orientation: for a totally constructive consciousness is completely fluid in its orientation to the object and to space. This fact seems to register in the way that when one looks at the modeling in the Horta landscapes, one feels suspended above the ground of the painting and looking down into a kind of pit, whereas when one looks at the contours of the houses – at shape – one feels oneself to be confronting a set of elevations set like stage flats parallel to one’s own upright body; but touch orients the body to the ground beneath its feet – that is, to a plane perpendicular to the visual one. And even though the picture surface can integrate these two functions, it cannot determine the orientation a viewer must take toward it (KRAUSS, 2010, p. 133).

Tal descontinuidade entre dois extratos sensoriais correspondentes à visão e ao toque em um único sistema compositivo é um dos traços principais que distinguem as investigações de Picasso e de Braque.¹⁷³ Pois, a experiência

lê JOUR em um avanço inclinado sobre a caixa pictórica enquanto a outra é colada verticalmente sobre o seu fundo, sendo o dado, representado por um hexágono de madeira, o elemento que indica a perspectiva do conjunto. Para Steinberg, há um antagonismo no interior do cubismo entre duas ideias: a integridade corporal, de um lado, e a simultaneidade, de outro. Se na primeira fase cubista encontra-se o primeiro elemento em detrimento do segundo, posteriormente, com a planaridade pictórica, a densidade corporal é drenada da tela. As investigações de Picasso em seu período pós-cubista tentam, para Steinberg, reencontrar tal corporeidade no interior da planaridade sem recorrer a um ilusionismo pré-cubista: “Simultaneity of aspects aiming at consolidation becomes a new structural model” (STEINBERG, 2007, p. 155). Tal seria a especificidade de Picasso em seu período pós-cubista. O autor se coloca, portanto, contrário à leitura do Cubismo como uma busca pela estrutura dos objetos por meio de uma análise científica que, transcendendo o lugar discreto do observador, apreende a totalidade tridimensional do elemento representado. Pois, “in a Cubist picture, here and there of divergent aspects is not designed to consolidate body surfaces, but to impress the theme of discontinuity upon every level of consciousness. Never is a cubist object apprehendable from several sides at once, never is the reverse aspect of it conceivable, and no object in a work of ‘Analytical’ Cubism by Picasso or Braque appears as a summation of disparate views” (STEINBERG, 2007, p. 160). Yve-Alain Bois analisa *Still Life with Chair Caning* ao discutir, no verbete “Liquid Words”, a oposição entre escrita/horizontalidade e pintura/verticalidade: “Picasso’s cubist collages first shook up this order of things deliberately (for him it was a matter of turning his painting into a form of writing). On closer inspection, however, we see that the cubist transformation of the picture into a table covered over the collapse – increasingly visible since Cézanne – of the airtight division between the visual field (vertical and transversal) and the space of the body (horizontal and ‘low,’ even, animal); Picasso made the picture the tablet on which one writes in not to make it into a table on which one eats.” Quem retoma a questão da horizontalidade da escrita é Ed Ruscha, a partir de Jackson Pollock, em suas séries pictóricas onde as palavras são registradas com líquidos, curto-circuitando a oposição entre linguagem (dada sua divisibilidade em unidades linguísticas) e liquidez (dada sua indivisibilidade): “Not only does he [Ruscha] take up Pollock’s tactile horizontality (and the pouring gesture that produced it) on his own terms, but he maps this onto writing, producing a movement that is precisely the reverse of cubism’s. Picasso had thought it possible to escape the body by means of a semiological horizontalization, but Ruscha pronounces this escape route impassable and he submits words to gravity” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 126).

¹⁷³ Yve-Alain Bois também concorda com Krauss, afirmando que “Everything shown in ‘Picasso and Braque: Pioneering Cubism’ confirmed my conviction that a gulf separates Picasso’s enterprise from that of Braque” (BOIS, 1992, p. 174). O historiador, todavia, concorda com Krauss quanto ao ceticismo visual de Picasso na tentativa de representação da profundidade. Quanto a isso, ele afirma: “Leo Steinberg pointed out to me, in a recent conversation, that the arbitrariness of the sign, in Picasso’s work, concerns only the rendition of the qualities of the

ambivalente de orientações incompatíveis proposta pela pintura do primeiro jamais estaria presente na obra do segundo, sendo esta última ainda pautada por uma integração entre visão e toque. Sendo assim, Krauss concorda com Stein quando a escritora afirma que Picasso teria sido o inventor do Cubismo.¹⁷⁴ Tal disjunção é fundamental, argumenta Krauss, para as investigações cubistas, visto que aponta para a gradual retirada das dimensões tácteis do interior da representação, restando apenas os signos visuais.

Neste momento, há que se interromper a argumentação de Krauss para se indagar a respeito da dimensão de seu afastamento das premissas *greenbergianas*. Acaso a tensão entre superfície e profundidade – formuladas aqui em termos de uma indeterminação da orientação – não teriam sido anunciadas por Clement Greenberg, bem como a tensão táctil-visual? E mais, a desagregação entre os artifícios pictóricos – de modo que estes não mais configurem um sistema projetivo único – não seria algo já anunciado por Gombrich, ao qual Greenberg explicitamente se refere em seu ensaio “Collage”? O que de fato Krauss questiona em relação não à visão modernista, mas àquela “pós-modernista” do cubismo?

A chave desta resposta encontra-se no já mencionado ceticismo da visão e a desconfiança quanto à possibilidade de apreender a profundidade. Sendo assim, se ressoa na análise de Krauss a abordagem de Greenberg, aquilo que ela, de fato, salienta é a motivação que envolve o experimento cubista, sendo esta caracterizada por um sentido trágico de perda (“tragic sense of loss”, 2010, p. 134), pois “algo no espaço escapa às nossas tentativas de sobrevoo” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 35). Isto é, as pinturas cubistas não são constatações da superioridade da consciência, mas antes de suas limitação e precariedade. Krauss desenvolve esta *motivação* do *signo cubista* precisamente em “The Motivation of The Sign”, ensaio de 1989 onde ela retoma as considerações elaboradas em “The Cubist Epoch – Cubism in Los Angeles” (repetindo, inclusive, determinadas passagens) a fim de desenvolver, como se verá a seguir, uma análise semiológica do Cubismo:

This matter of motivating the sign, raised by my title, does not, then, refer to the import of the semiological turn heralded by collage. Rather, it addresses the specific set of signifieds that Picasso seems most insistently to organize in the opening years of his exploration of collage. Those signifieds – /depth/ and /atmosphere/ or /light/ – are in no way random, but are prepared for, motivated if you will, by the experience of the preceding five years. It was the entire meaning of the oblique – touch, chiaroscuro, warmth, light – that the frontality of shape progressively occulted and marginalized, driving it from the field of visual representation [...] Let us call a phenomenological motivation, a desire to

third dimension, for it is there that one cannot do without a violent codification of ‘reality’ (traditional perspective being only one possible code, which Picasso discards). [...] In such a light, Picasso’s double semiotic [index and symbol] strategic becomes perfectly consistent with his radical skepticism concerning the possibility of seeing and portraying depth as such, discussed by Rosalind Krauss” (BOIS, 1992, p. 177).

¹⁷⁴ William Rubin discorda de Krauss, mencionando a pintura *Harbor* que Braque criara entre 1908 e 1909, na qual encontra-se também uma dupla perspectiva: “It seems to me that, unlike such Picasso inventions as the grid, this ‘inconsistent’ or ‘multiple’ perspective was developed in dialogue with Braque, who was certainly involved very early on (indeed, as early as the *Large Nude* of the spring 1908) in the notion of depicting planes of the figure that are not simultaneously given to sight” (RUBIN *apud* BOIS, 1992, p. 294).

articulate the most inwardly felt experience and to be able to objectify it at the level of the sign (KRAUSS, 2010, p. 243-4).

Publicado em fevereiro de 1971, “The Cubist Epoch – Cubism in Los Angeles” é a gota d’água na relação entre Clem e Krauss: “Greenberg read it and he realized that I was, as they say, ‘apostate,’¹⁷⁵ and that was the point when he started being very, very rude to me” (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 293). Ao lado dela, as divergências a respeito da obra de Richard Serra entre os dois críticos irá definitivamente desenlaçar suas trajetórias. Enquanto questiona o argumento *greenbergiano* até então utilizado, Krauss toma conhecimento da obra de Richard Serra:

Of course Greenberg – in the charming way that he had – had declared Serra “crap”. However, by 1969 I had become very convinced by the work of Richard Serra. There was a big show at the Whitney, the “Anti-Illusion” show and there was Serra’s *House of Cards*. Because of my David Smith work, I was thinking very hard about the development of sculpture. So that when I encountered Serra, I knew this was great sculpture and that there was nothing in Greenberg’s dismissal of it that made any sense. I remember having a conversation with Clem about Serra, and he said “Ehh, you know, he’s a fake,” and I just knew he was wrong (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 293).

2.3

A fenomenologia de Richard Serra

2.3.1

As esculturas audiovisuais de Richard Serra

Em seu primeiro texto sobre algumas obras de Serra, em especial a instalação *Pulitzer Piece: Stepped Elevation* (1970), Krauss atesta a ambivalência entre o corte e a continuidade do efeito Kuleshov. Enquanto efeito de continuidade, ele é produzido via montagem a partir da justaposição de dois *frames*, gerando assim um tipo específico de ilusão na qual duas situações distintas temporal e espacialmente são aproximadas. A menção ao corte cinematográfico é tudo menos gratuita, dado o envolvimento de Richard Serra com a videoarte e o cinema experimental, comprovado pelos seus filmes *Hand Catching Lead*, *Hands Scraping* (onde aparecem as mãos do escultor e do músico Philip Glass), *Hands Tied* – sendo os três, de 1968, totalmente vinculados à prática escultórica, focalizando tarefas pontuais realizadas pelas mãos: agarrar chumbo, desenlaçar as mãos, colher material – *Railroad Turnbridge* (1976) e *Boomerang* (1974, com Nancy Holt). A atenção de Serra ao *medium* cinematográfico é constatada não apenas por seus filmes, mas também pelo seu interesse na produção vanguardista, russa e contemporânea, com a qual o artista teve contato frequentando, juntamente com Robert Smithson e Joan

¹⁷⁵ Apostate é o título da quarta sessão do livro *Perpetual Inventory*, na qual estão reunidos justamente os ensaios “View of Modernism”, “The Cubist Epoch” e “Richard Serra: Sculpture Redrawn”, todos comentados aqui.

Jonas, o Anthology Film Archive,¹⁷⁶ fundado por Jonas Mekas.

A importância de *Hand Catching Lead* (1968) para o exercício analítico de Rosalind Krauss é comprovada pela frequência com que ele surge em diversos de seus ensaios: seja propriamente em *Passages in Modern Sculpture* (1977), seja em “Richard Serra: Sculpture” (1986) – ensaio integrante catálogo da exposição de Serra no MoMA¹⁷⁷ –, seja ainda em sua teorização do informe tanto em *Formless* (1997) – onde ele é inserido em uma genealogia de obras pulsionais inaugurada pelos *Rotoreliefs* de Duchamp – quanto na discussão em torno das distinções entre o informe e o abjeto em “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the ‘Informe’ and the Abject” (1994) – onde Krauss traça uma analogia entre as ações de abrir e fechar e as operações do esfíncter e da glote, sem haver aí um processo literal de referenciação (daí ela ser informe e não abjeta).

Neste filme, nos são mostrados apenas a mão e o antebraço do artista em uma dupla ação de agarrar e soltar pedaços de chumbo provenientes da parte superior da tela. Ora Serra não consegue pegar tais pedaços, persistindo em sua ação, ora ele agarra os fragmentos, soltando-os imediatamente, prosseguindo, com isso, em sua atividade. De acordo com a autora, “the pulsating rhythm from open hand to clenched fist, as Serra tries to stop the falling objects, is the sole punctuation of the temporal/spatial sequence of the film” (KRAUSS, 1981, p. 243).¹⁷⁸ Esta “relentless persistence” revela-se para Krauss como um dos aspectos mais surpreendentes do filme, evidenciando um princípio de composição presente nas esculturas pós-minimalistas analisadas pela crítica em *Passages in Modern Sculpture*, marcado pela repetição – que é vista também em *Casting*, outro trabalho de Serra em que o artista arremessou “molten lead into the angle between floor and wall, pulling away the hardened shape into the center of the room, repeating the gesture, and thereby building a succession of lead strips” (KRAUSS, 1981, p. 244).¹⁷⁹

¹⁷⁶ A respeito do Anthology Film Archives, Krauss comenta: “Like so many other artists in New York in the 1960s, Serra was a regular at Anthology Film Archives, where a repertory of experimental films was continually cycled for the gathering of minimalists, process and conceptual artists, composers, and dancers who assembled there most evenings. Old films (by Eisenstein, Dziga Vertov, Jean Epstein, and G.W. Pabst, for example) as well as contemporary works (by Stan Brakhage, Jonas Mekas, and Peter Kubelka), were shown at AFA, and they revealed formal concerns with camera movement, framing, editing, and so on to a growing audience film connoisseurs” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 136).

¹⁷⁷ “During his tenure as director of the Painting and Sculpture Department at the Museum of Modern Art, William Rubin was generously supportive of me, commissioning me to curate the Richard Serra exhibition in 1986 and asking me to present a paper at the symposium he organized to accompany his brilliant 1992 exhibition ‘Picasso and Braque’” (KRAUSS, 2010, p. x).

¹⁷⁸ Em português: “o ritmo pulsante entre mão aberta e punho cerrado à medida que Serra busca deter os objetos em queda, é a única pontuação da sequência espaçotemporal do filme” (KRAUSS, 2001a, p. 291).

¹⁷⁹ Em português: “chumbo derretido no ângulo formado entre o piso e a parede, arrancando a forma endurecida e colocando-a no centro da sala, depois repetindo o gesto, formando, dessa forma, uma sucessão de tiras de chumbo” (KRAUSS, 2001a, p. 292). Mais adiante: “Como o *Adereço de 1 tonelada* de Serra [...] o filme apresenta uma imagem do eu como algo a que se chega, algo definido em e graças à experiência. Ao separar a mão do corpo, o filme de Serra participa também de uma lição ensinada anteriormente por Rodin e Brancusi: a fragmentação do corpo é uma maneira de libertar o significado de um gesto particular de uma impressão de que o mesmo é condicionado pela estrutura subjacente ao corpo, compreendido como um todo coerente” (KRAUSS, 2001a, p. 332-3).

O enquadramento proposto por *Hand Catching Lead*, criando um corte entre o corpo e o antebraço, este último marcado pela repetição de gestos que o identificam e o revelam, é significativo para a autora na medida em que tal corte revela uma fragmentação do primeiro. “Like Serra’s *One-Ton Prop*,” declara Krauss,

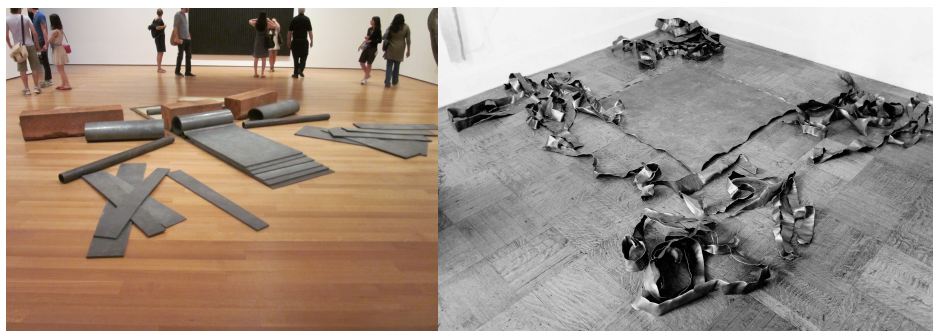
the film presents an image of the self as something arrived at, something defined in and through experience. In severing the hand from the body, Serra’s film participates as well in a lesson taught previously by Rodin and by Brancusi: the fragmentation of the body is one way of freeing the meaning of a particular gesture from a sense that it is pre-conditioned by the underlying structure of the body understood as a coherent whole (KRAUSS, 1981, p. 279).

Um aspecto não observado pela autora, e que vai ao encontro de suas observações, é precisamente a relação entre a mão e o material. Neste filme, a mão atenta espera que o material passe por ela, para que então haja, em alguns momentos, uma união fugaz entre os dois. Nesse sentido, observa-se um movimento contrário àquele dos escultores tradicionais, em que a mão se dirige ao material e o manipula. Aqui, as tiras de chumbo parecem ganhar uma autonomia e também uma opacidade não submetidas à mão do artista, que, por sua vez, permanece em seu movimento mecânico de abrir e fechar. Pode-se dizer até que a união entre material e mão resulta do acaso, pois, apesar da tenacidade do membro, ele não garante absolutamente que o chumbo virá ao seu encontro. Desse modo, a importância de *Hand Catching Lead* resulta da combinação de três aspectos:

Three things combine, then, to produce the peculiar flatness of the temporal profile of *Hand Catching Lead*: a modernist-derived concern with the representation of the work’s physical support; a minimalist-connected critique of composition, of those organizing hierarchies which had come to be regarded as merely arbitrary; and a process-conditioned exchange of the goal or “object” of an action for the logic of the action itself (KRAUSS, 2000, p. 104).

A citação acima reforça a dupla conexão do escultor com as preocupações do cinema experimental norte-americano e a estratégia compositiva minimalista, mas também seu desvio desta mesma estratégia em uma ênfase na ação processual em detrimento da impessoalidade literalista. Sendo assim, o filme resulta do esforço de Serra por contrapor à imagem fixa da escultura a contraimagem do processo, através da qual os atos de fazer, desfazer e refazer estão implicados conjuntamente. Daí gera-se um efeito pulsátil – que Krauss associa aos *Rotoreliefs* de Duchamp, aos primeiros vídeos de Bruce Nauman e também aos filmes experimentais de Paul Sharits – vinculado, por sua vez, à ação da gravidade sobre as folhas de chumbo que deslizam verticalmente sobre a tela enquanto uma força que tanto faz referência ao desempenho estrutural do cinematógrafo quanto questiona a unidade estável de uma boa *Gestalt*.

2.3.2

A horizontalidade como *medium*

Figuras 1 e 2: *Cutting Device: Base Plate Measure* (1969) e *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968).

Sendo uma das ações destacadas por Serra em sua lista de verbos, *cortar* surge em uma de suas obras do final da década de 1960 – *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968) – traduzida no verbo rasgar (também constante da lista).¹⁸⁰ De modo semelhante aos filmes produzidos no mesmo ano, a obra resulta de uma única ação: rasgar folhas de chumbo, sublinhando o foco *processual* da escultura de Serra que o desvia dos preceitos minimalistas. Aqui, tem-se uma vez mais “a linha como corte [enquanto] método” que faz com que Serra passe a considerar o desenho tridimensionalmente, conforme sugere o artista quando afirma, em uma entrevista concedida em 1977 a Lizzie Borden, o seguinte: “Não queria mais fazer marcas numa folha de papel: queria que o desenho fosse parte integrante de sua estrutura e de suas propriedades” (SERRA, 2014, p. 52-9). Note-se aí que Serra radicaliza, ou literaliza, a incisividade do elemento linear por meio do corte, cinematográfico ou escultórico, de modo a problematizar a especificidade bidimensional do desenho:

Deixe-me dar um exemplo. Peguei uma placa retilínea de chumbo de 18 por 36 pés [5,5 x 11m] e a enrolei. O que definia a forma era o intervalo entre a espessura dos círculos concêntricos, quantos e quão grandes eles eram. **O desenho estava implícito na ação.** Fazer a forma, seja um rolo de chumbo, seja um poste para as *Prop Pieces*, era algo que estava implícito no desenho com a transformação física do material de um estado para outro. Naquela altura do meu trabalho, não considerei explicitamente a ideia de desenhar com um lápis ou um bastão oleoso em um pedaço de papel na parede. **Moldar o chumbo derretido (a junção da parede e do teto) e cortar eram outros modos de desenhar contidos nas esculturas naquela época, assim como o uso de linhas como contraponto de elevação na *Scatter Piece*, de 1967.** Neste caso, a linha criava

¹⁸⁰ No verbete “Water Closet” de *Formless*, Yve-Alain Bois menciona este trabalho de Serra, ao lado de *Papier Déchirés* (1933), de Jean Arp, e de *Caminhando* (1964), de Lygia Clark, enquanto obras que põem em funcionamento um processo entrópico a partir da transitividade irreversível do verbo rasgar: “Certain artists [...] wondered what would remain of a work if it were torn up, or rather what would remain of the concept of the work of art if the very act of tearing (an essentially entropic process: irreversible, reducing everything to sameness) were to be the sole technique” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 207). Aqui, revela-se um aspecto de *Formless* bastante importante: o léxico que os autores desenvolvem está baseado, tal como propõe a lista de verbos de Serra, em ações transitivas, sendo o verbo rasgar uma delas. Voltaremos a isso oportunamente.

uma relação dentro de um campo que, de outro modo, teria ficado indiferenciado (SERRA, 2014, p. 52).

Disposta sobre o chão, *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968) ainda está vinculada, contudo, à convenção pictórica, na medida em que, para o próprio Serra, o piso funciona como o fundo no qual se localizam os elementos, conforme esclarece Krauss em sua monografia sobre o artista:¹⁸¹

To think about the organization of material by means of a physical process applied to that material is obviously to desire to strip the work of art of all possible illusionism, to imbed its existence in the world in which *tearing*, *rolling*, or *casting* physically take place. But the critique that Serra mounted arose from his sense that there was a fissure in the logic of process; because as long as non-rigid materials were employed such that the floor had to be used as the vehicle of display, then the procedure took on a figurative quality, and one was faced with the “picture” of tearing, the “image” of rolling, the “tableau” of casting. “When pieces are viewed from above,” he declared, “the floor functions as a field or ground for the deployment of decorative linear and planar elements. The concern with horizontality is not so much a concern for lateral extension as it is a concern with painting. Lateral extension in this case allows sculpture to be viewed pictorially – that is, as if the floor were the canvas plane” (KRAUSS, 2000, p. 106).

A questão da horizontalidade aqui é bastante significativa, na medida em que Krauss, em “The Crisis of The Easel Painting” e em *A Voyage on the North Sea*, considera Serra um dos herdeiros da investigação da “horizontality-as-a-medium” de Jackson Pollock, analisando *Casting* (1969-91) como um dos índices desta filiação canônica.¹⁸² Serra confere prosseguimento a Pollock ao

¹⁸¹ A monografia foi escrita por ocasião da exposição de Richard Serra no MoMA em 1987. Como poderemos constatar, as leituras de Krauss para a obra de Serra se complementam mutuamente, sendo esse texto a consolidação de todas as outras análises desenvolvidas pela ensaísta previamente, incluindo aí também a análise *Boomerang* (1974), incluída em “Video: The Aesthetics of Narcissism”.

¹⁸² Em *A Voyage on the North Sea*, Krauss endossa esta filiação, tornando Serra um dos exemplos resistentes à condição pós-meio. Ao herdar de Pollock a investigação fenomenológica do vetor horizontal fundado na mútua implicação entre sujeito e objeto, Serra precisou definir as especificidades da produção artística a fim de investigá-la: “Serra’s reformulated idea of what an aesthetic medium might be participated in his generation’s newly won understanding of Jackson Pollock and a notion that if Pollock had progressed beyond the easel picture, as Clement Greenberg had claimed, it was not to make bigger and flatter paintings. Rather, it was to rotate his work out of the dimension of the pictorial object altogether and, by placing his canvases on the floor, to transform the whole project of art from making objects, in their increasingly reified form, to articulating the vectors that connect objects to subjects. In understanding this vector as the horizontal field of an event, Serra’s problem was to try to find in the inner logic of events themselves the expressive possibilities or conventions that would articulate this field as a medium. For, in order to sustain artistic practice, a medium must be a supporting structure, generative of a set of conventions, some of which, in assuming the medium itself as their subject, will be wholly ‘specific’ to it, thus producing an experience of their own necessity” (KRAUSS, 1999, p. 26). Note-se aí a utilização de Krauss do conceito redefinido de especificidade do *medium*, a ser analisado no último capítulo da tese, algo que é reforçado pelo próprio Serra quando rejeita alusões a metáforas em proveito da literalidade de suas obras, ou quando afirma ainda que “quando falamos sobre desenho, não faz sentido falar de nada além de desenho” (SERRA, 2014, p. 51). Esta questão é bastante interessante, visto que a especificidade do desenho não está vinculada a sua bidimensionalidade: daí, ser possível considerar também as suas obras

investir em trabalhos processuais considerados menos como obras acabadas do que como eventos onde, por exemplo, o artista lança o material sobre o chão. Em *Casting*, Serra endossa o *medium* de Pollock, ao haver aqui a prevalência do campo horizontal, a importância da força gravitacional¹⁸³, a questão formal do chumbo enquanto índice de um gesto do artista, a serialidade e a repetição dos gestos. Nesse caso, porém, a horizontalidade, antes de sublinhar as características pictóricas da obra, as oblitera, apontando para o caminho dessublimatório do informe:

In a piece like *Casting*, I am claiming, Serra is reading the horizontalized field of Pollock's work as a network of traces, each the index of an event, the internal logic of which is serial and repetitive: wave after wave of looping falls of paint. Further, he is expressing that logic as *gerundive*, or wholly unfolding in the present tense, a quality captured by his own title, *Casting*, but echoed as well in the lexicon consistently applied by critics of Pollock's line (KRAUSS, 1999, p. 175).

Em *Casting*, Krauss se desvia da própria desconfiança de Serra quanto ao atributo figurativo da obra ao observar que nela não há um enquadramento que transforme o índice dos gestos (a própria obra) em representação de si mesmo: “The option of frame is not the one Serra is taking, since that would be to defeat the pull of gravity and to recognize the index as an image, the picture or metaphor of an event rather than its resistant, literal occurrence” (KRAUSS, 1999, p. 173). Serra, se não recorre ao enquadramento, compreende a sintaxe interna do próprio evento: o fato de o trabalho ser organizado serialmente não é exógeno a este, mas estruturalmente constitutivo de sua proposta.

Por outro lado, *Cutting Device: Base Plate Measure*, de 1969, também seria disposta no chão, apresentando a horizontalidade pictórica que Serra descarta em seus trabalhos posteriores. Ela, todavia, sublinha a transitividade de suas obras, visto que agrupa um conjunto de materiais – madeira, chumbo, aço, mármore – pela linha-enquanto-corte, sendo esta mesma operação revelada por meio dos refugos dispostos ao redor da placa central. Tecendo uma analogia com o corte cinematográfico, Krauss afirma:

Opening the performance of this unity to the viewer's inspection, displaying it in slow-motion, as it were, it allows us to see just that leap in the dark where the site of one filmed detail joins up to another, places us at just that moment of dawning perceptual sense when the object that “disappears” by passing in back of another, reappears to the infantile viewer not as a third object, but as the same one as before, seamed together in his cognitive understanding by the transformational idea “behind” (KRAUSS, 2010, p. 119).

expostas no Brasil na mostra *Richard Serra: desenhos na casa da Gávea* (Instituto Moreira Salles, 2014) enquanto esculturas.

¹⁸³ A questão da gravidade é de suma importância nas obras inaugurais de Serra, o permitindo abordar a linha esculturalmente: “Nos meus trabalhos iniciais, a linha denota o peso das formas à medida que elas se inclinam. (É muito simples: uma massa vertical não revela seu peso do mesmo modo que um plano inclinado, pois o centro de gravidade foi alterado. Isso pode ser percebido na borda.) Em geral, nas estruturas de chumbo e de aço, há uma convergência de linhas em pontos de contato específicos e em junções que, simultaneamente, dá a forma estabilidade e equilíbrio e formula a estrutura do desenho na sua integridade. Essa ideia da linha como peso convergente atravessa o trabalho, de *House of Cards* até *Sight Point* e *Terminal*” (SERRA, 2014, p. 56).

Se tanto em *Cutting Device: Base Plate Measure* quanto em *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* há ainda um tratamento pictórico do corte resultante da horizontalidade dos trabalhos dispostos no chão, no início da década de 1970, ocorre um *corte* em sua trajetória. Ao investigar mais a fundo a verticalidade de seus trabalhos, Serra prossegue em seu interesse pelo elemento linear espacializado. **Assim, do mesmo modo que o corte cinematográfico simula uma continuidade a partir da aproximação de frames gravados em momentos distintos, a linha apresenta esta dupla condição, física (corte propriamente dito) e abstrata (simulação de continuidade).**

Nas obras de Serra, a dupla condição do corte se traduz na variação dimensional do elemento linear em trabalhos como *Strike: To Roberta and Rudy* (1969-71), *Circuit* (1972) e *Twins: To Tony and Mary Edna* (1972). **Nesses casos, a linha, como tal, transmuta-se em ponto e em plano, adquirindo ou perdendo dimensões conforme a posição relativa do observador:** “A obra pode ser vista como linha-plano-linha, conforme você anda ao redor da placa de aço” (SERRA, 2014, p. 53). Sendo assim, em determinado ângulo, nota-se uma linha, supondo-se sua profundidade. Em outro, supõe-se a forma planar, havendo, portanto, sempre esta dinâmica formal entre ponto, linha e plano – *i.e.*, dinâmica entre dimensionalidades¹⁸⁴ –, de modo que a percepção do espaço seja uma função da localização do transeunte: “This kind of fruition of one dimension’s possibilities in another – this explicit acknowledgment that space-as-perceived involves the constant intuition of depth *in potentia* – is at the heart of Serra’s sculptural enterprise” (KRAUSS, 2010, p. 151).

O espaço apresenta semelhante variação. Conforme a movimentação do observador e sua posição em relação às placas de aço que modulam a sala verticalmente, o espaço se abre ou é bloqueado pelo trabalho. Assim, **as esculturas propõem um corte, não no material, mas fenomenológico, fundado na interdependência entre espaço e corpo:**

In that year [1972] he made *Circuit* and *Twins: To Tony and Mary Edna*, in which cutting was no longer a force exerted on the patient body of the world outside the viewer, but was, somehow, what tied that world to the viewer, what shaped his perception and, in so doing, could be shown to shape him [...] And, as in the earlier work, it is the cut that knits back together the raveled sleeve of experience, that unites it beyond the split into the splice. And because it is the viewer, moving through the space, who is himself the operator of this cut, its activity becomes a function of his perceptual work as well; he is working with it to reconvene the continuity of his own lived world (KRAUSS, 2010, p. 119-20).

A expansão e a compressão espacial e linear conformam o gênero de experiência fenomenológica proposto pelas esculturas de Richard Serra. Linha e espaço, portanto, confirmam a imbricação do visual com o físico, não havendo aqui um endereçamento unicamente à visão, conforme propõe a *opticalidade* modernista. Destarte, as obras apresentam uma concepção espacial absolutamente distinta daquela proposta pelos cubistas, por David Smith e também pelos minimalistas:

[...] The *Pulitzer Piece* simultaneously maintains line at an extreme of naturalism and an extreme of abstraction. Contained in this duality or bivalence

¹⁸⁴ “O próprio do percebido é admitir a ambiguidade” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 33).

of line is an assault on both the kind of line in sculpture that occupies space without defining it and the kind of line that defines space without occupying it. Since Serra believes occupation and definition are absolute cofunctions, the one inseparable from the other in a world that we both understand and inhabit, failure to recognize either aspect of that synthesis would be an evasion of the problem of sculpture. On the one hand, Serra's work rejects the arbitrariness of decorative drawing. On the other, it denies the kind of three-dimensional extension of the cubist grid which makes sculpture into the chess pieces on a board of ideated space. The distinction between Serra's sculpture and that of minimalism comes in part out of his rejection of the a priori geometries of grid (KRAUSS, 2010, 152).

A abstração neste ensaio sobre Serra, mas também em outras passagens de Krauss, em especial *Terminal Iron Works*, é compreendida sob a perspectiva fenomenológica do movimento perceptivo do indivíduo em relação às coisas. Segundo a autora, quando se começa a prestar atenção aos detalhes específicos a um campo visual determinado – aos seus elementos pictóricos, como cor e textura – se está lançando mão de um ato perceptivo que deve ser encarado como um tipo de abstração. “In the act of seeing”, afirma Krauss a propósito da obra de David Smith, “in this specialized way the object loses its density and becomes miragelike” (KRAUSS, 1971, 99), reverberando o argumento de Merleau-Ponty em “O olho e o espírito” quando diz:

Luz, iluminação, sombras, reflexo, cor, esses objetos da pesquisa não são inteiramente seres reais: como os fantasmas, têm existência apenas visual, inclusive, não estão senão no limiar da visão profana, não são comumente vistos. O olhar do pintor lhe pergunta como se arranjam para que haja de repente alguma coisa, e essa coisa para compor um talismã do mundo, para nos fazer ver o visível (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 24).

De modo mais enfático do que as esculturas de David Smith e dos minimalistas, as obras de Serra realizadas a partir da década de 1970 investigam as possibilidades de “ver o visível” através da linha e das modulações espaciais decorrentes da disposição dos planos de aço. A bivalência do elemento linear – oscilando entre sua característica física e sua existência apenas visual – resulta, pois, de um ato perceptivo relativo à posição do analista diante da obra. Tal premissa é central à leitura que Krauss realiza da obra de Serra, a exemplo de *Shift*, criada pelo escultor entre 1970 e 1972 em uma área rural do Canadá. Ao refletir sobre a obra, Serra comenta:

What I wanted was a dialectic between one's perception of the place in totality and one's relation to the field as walked. The result is a way of measuring oneself against the indeterminacy of the land. [...] Insofar as the stepped elevations function as horizons cutting into and extending towards the horizon, they suggest themselves as orthogonal within the terms of a perspective system of measurement. The machinery of renaissance space depends on measurements remaining fixed and immutable. These steps relate to a continually shifting horizon, and as measurements, they are totally transitive: elevating, lowering, extending, foreshortening, contracting, compressing, and turning. The line as a

visual element, per step, becomes a transitive verb (SERRA *apud* KRAUSS, 2000, p. 128-9).¹⁸⁵

Shift é composta por seis “paredes” de concreto articuladas entre si em suas extremidades. A altura de cada um destes elementos varia conforme a posição do observador ao longo de sua extensão: a continuidade da construção se relaciona com o terreno rural desnivelado, de modo que, se em uma determinada posição a linha de concreto se materializa em uma parede, após alguns metros ela irá submergir no chão, transformando-se então em um degrau para, em seguida, tornar-se uma espécie de linha demarcatória na grama. Assim, se a linha submersa no chão reforça a consciência da distância e da profundidade pelo indivíduo, inversamente, como parede bloqueando a visão, o mesmo elemento sublinha sua localização. Não há, portanto, uma orientação especial no trabalho, fato que reforça a transitividade do elemento linear e sua capacidade, segundo Krauss, de “modify the subject in the process of modifying the object” (KRAUSS, 2000, p. 129). **A transitividade da linha ressalta, com isso, o corte fenomenológico presente nas obras da década de 1970, em oposição às ações transitivas que conformam os primeiros projetos.** A diferença está, sobretudo, na reflexividade que trabalhos como *Shift* proporcionam, ecoando, assim, a teoria da percepção de Merleau-Ponty:

From its inception as a trace of the mutual sighting of two people [Serra e Joan Jonas, quando visitaram o local pela primeira vez] walking opposite sides of a hilly ground but struggling always to keep each other in view; to its conception as a network of perspectives that would establish an internal “horizon” for the work (as opposed to real horizon), which in turn would constantly define one’s vision of the object in terms of one’s relation to it; to its idea of the transitivity of this relation (“elevating,” “extending,” “compressing,” “turning”) such that the work marks the activity of the viewer’s relationship to his world; all of this flows – with breathtaking naturalness – from the *Phenomenology of Perception* (KRAUSS, 1986, p. 267).

Krauss refere-se aqui à estrutura objeto-horizonte que está no cerne da perspectiva espacial de Merleau-Ponty, uma espécie de sistema – ou mundo – de objetos no qual um único objeto dispõe dos demais, sendo, portanto, “tudo aquilo que os outros veem dele”. O corpo e seu ponto de vista são, segundo o filósofo, mais um objeto do mundo. E, assim, “o objeto acabado é translúcido, ele está penetrado de todos os lados por uma infinidade atual de olhares que se entrecruzam em sua profundidade e não deixam nada escondido” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 105-6).

¹⁸⁵ O relato, publicado originalmente em 1973 na *Arts Magazine*, aparece também em *Richard Serra: escritos e Entrevistas 1967-2003*. Em uma entrevista, Serra descreve do seguinte modo *Pulitzer Piece* e *Shift*: “*Pulitzer Piece* [foi construída] em elevações diferentes, usando uma linha como horizonte substituto. Ali, eu tinha um campo de elevações que mudava constantemente, de modo que eu precisava de uma linha para segurar o plano de percepção do campo como um todo [...] Em *Shift*, há dois conjuntos de elementos arranjados em três degraus que descrevem um corte transversal dentro da topologia da paisagem – sua inclinação em elevação. A inclinação do terreno define o comprimento e a forma de cada elemento. A percepção que se tem da paisagem na sua indeterminação pode ser medida pelas linhas horizontais das placas, que funcionam como linhas ortogonais sugeridas” (SERRA, 2014, p. 57).

2.3.3

Externalidade *versus* expressão

A relação entre Serra e Merleau-Ponty não é, todavia, direta. Na realidade, as esculturas de Serra ecoam a teoria fenomenológica indiretamente, mediadas pela livre interpretação que artistas associados ao Minimalismo – especialmente Judd e Morris – realizam em suas obras. Some-se a isso as desconfiças que a geração pós-Expressionismo Abstrato começa a nutrir em relação à abordagem essencialista de expressão, que Krauss trata de vincular às figuras de Harold Rosenberg e Thomas B. Hess. A partir das lições retiradas também da filosofia da linguagem de Wittgenstein, os artistas norte-americanos da década de 1960 começam a propor obras de arte invariavelmente atadas ao seu contexto expositivo:

It was the extraordinary ambition of post-abstract-expressionism [...] to make an art devoted to the way the human subject is a function of his ambiance, his culture, his media bombardment, his promiscuous reading, his vicariousness. In a movement that began with Jasper Johns and Robert Rauschenberg, the generation of the 1960s proceeded to make an art of the human subject turned inside-out, a function of space-at-large, the setting, the siting, the impress of everything outside that once-sacred virtual space of art which had been the “inside” of the pictorial space, the “inner being” of the sculptural one (KRAUSS, 2000, p. 114).

As obras produzidas por Serra no final da década de 1960, em especial aquelas onde formas geométricas são criadas a partir do apoio entre materiais, participam também deste projeto. *One Ton Prop (House of Cards)* (1969), realizada pelo escultor em 1969, ilustra suas desconfiças quanto à interioridade do artista associada ao caráter confessional da obra de arte: quatro placas de chumbo apoiam-se mutuamente, criando um cubo em equilíbrio instável. A opção do escultor de não uni-las, sem transformá-las em um único objeto fundido, enfatizando, por outro lado, o equilíbrio entre as placas e seus pesos, permite a Serra substituir “the cube as an ‘idea’ – determined *a priori* – [... por] the cube as an existent – creating itself in time, totally dependent upon the facts of its surface in tension” (KRAUSS, 1981, p. 269-70).¹⁸⁶

Este trabalho serve de exemplo para a autora observar o modo como um arranjo formal em que são trabalhadas as propriedades específicas de um determinado material, longe de se privar ou rejeitar a possibilidade de significado e de metaforização, constitui, como uma nova metáfora, um novo tema ou significado da escultura moderna. Ao analisar *One Ton Prop (House of Cards)*, Krauss observa que

¹⁸⁶ Em português: “o cubo enquanto ‘ideia’ – determinada *a priori* – pelo cubo como existente – criando a si próprio no tempo, em total dependência com relação aos aspectos de sua superfície em tensão” (KRAUSS, 2001a, p. 322). Mais adiante: “Serra parece declarar, nesse trabalho, que nós mesmos somos como o Adereço. Não somos um conjunto de significados privados que podemos escolher entre tornar ou não público aos outros. Somos a soma de nossos gestos visíveis. Somos tão acessíveis aos outros quanto a nós mesmos. Nossos gestos são, eles próprios, formados pelo mundo público, por suas convenções, sua linguagem, o repertório de suas emoções, a partir dos quais aprendemos os nossos” (KRAUSS, 2001a, p. 322).

Serra seems to be declaring that we ourselves are like the *Prop*. We are not a set of private meanings that we can choose or not choose to make public to others. We are the sum of our visible gestures. We are as available to others as to ourselves. Our gestures are themselves formed by the public world, by its conventions, its language, the repertory of its emotions, from which we learn our own (KRAUSS, 1981, p. 270).

Não se trata, com isso, de uma forma geométrica impassível e impessoal, como aquelas encontradas na produção minimalista. A forma cúbica resulta de associações mútuas externas e inconstantes entre os elementos, sublinhando o caráter contingencial da escultura. Nesse sentido, a obra de Serra revela uma das características básicas da *Gestalt*, segundo a qual uma “boa *Gestalt*” seria totalmente dependente do contexto em que ela está inserida. Quanto a isto, Krauss afirma em “Sense and Sensibility”: “The meaning of a trapezoid, for example, and therefore its gestalt-formations, changes depending upon whether it must be seen as a two-dimensional figure or as a square oriented in depth – a meaning that in no way can precede experience” (KRAUSS, 1973, p. 50).

Assim como *One Ton Prop (House of Cards)*, outros trabalhos de 1969 e circunscritos ao verbo *to prop* apresentam semelhante tática: *Inverted House of Cards, 2-2-1, Equal, 5:30*. Mas é em *Stacked Steel Slabs (Skullcracker Series)* em que a lógica de construção da escultura sublinha um tipo de experiência humana calcado na externalidade. Trata-se de uma enorme pilha de placas grossas de aço que Serra criou por ocasião da exposição *Art and Technology* no Los Angeles County Museum of Art. Nada mantém o trabalho ereto, a não ser o equilíbrio das placas sobrepostas, mas não soldadas. O processo de empilhamento – realizado com a ajuda de guindastes – antes de participar apenas da produção prévia da escultura, está no centro das preocupações do escultor, porque, a cada placa acrescida à pilha, o centro de gravidade de todo o conjunto desloca-se, adquirindo uma obliquidade em relação ao eixo vertical. A escultura, com isso, é uma coluna inconstante, constituída por placas sobrepostas que, por sua vez, conferem uma verticalidade em iminente dissolução. Como, fisicamente, o centro de gravidade é o ponto onde a força de gravidade é aplicada em um corpo, cada acréscimo neste conjunto produz necessariamente um deslocamento de seu centro. O centro de gravidade do corpo não é determinado, portanto, por relações internas, mas por sobreposições externas. *Stacked Steel Slabs (Skullcracker Series)* aponta para um tipo de experiência humana resultante das relações mundanas que o corpo mantém com as coisas. E, assim, “insofar as the meaning of *Stacked Steel Slabs* is the struggle for verticality, the vehemence of uprightness and balance, it continues to locate its aesthetic energies in relation to experience of the human body” (KRAUSS, 2000, p. 115).

2.3.4

Serra, Brancusi

São nas formas instáveis constituídas por contato que Krauss identifica um vínculo entre o escultor norte-americano e Constantin Brancusi. A ligação entre as duas poéticas é algo que o próprio Serra confirma, seja pelas visitas diárias que o jovem artista fez ao ateliê de Brancusi reconstruído no Musée

National d'Art Moderne em 1965, seja ainda pela dívida artística que, segundo ele, a geração norte-americana possui com o escultor romeno:

The fact that [*Endless Column* (1918)] measured a definitive space from floor to ceiling anticipates Judd's thinking from floor to ceiling, and what Andre had done wall to wall. The idea of the infinite implied by the module extension was most impressive in Brancusi. It changed the sensibility of the entire sixties... Stella's black pictures and Judd's serial relationship are indebted to the *Endless Column*. But the problems of the *Endless Column* didn't interest me at that time. I was more interested in Brancusi's open pieces, like the *Gate of the Kiss* (SERRA *apud* KRAUSS, 2000, p. 109).

Assim como Serra, Krauss também constata um vínculo entre Brancusi e as obras minimalistas e pós-minimalistas norte-americanas. Tal relação é dada a partir da “deflection of ideal geometry” (KRAUSS, 1981, p. 86) encontrada na obra do artista romeno. A deflexão geométrica resulta da deformação de formas unitárias (cilindros, elipses, esferas etc.), reforçando a associação de tais elementos regulares não a um contexto matemático idealizante, mas ao local específico de sua colocação: “Brancusi seems always to predicate the meaning of a sculpture on the particular situation which must modify the absolutes of its geometric form” (KRAUSS, 1981, p. 88). Ao serem submetidas a um tratamento intenso de polimento, essas unidades geométricas se abrem para um “contextural drawing” (KRAUSS, 1981, p. 92), espécie de “desenho” responsável por promover uma externalização da estrutura escultórica distinta da divisão anatômica interna encontrada com frequência na produção de seus contemporâneos. Tanto o polimento – que evoca o acabamento de peças industriais – quanto a utilização de *readymades* geométricos¹⁸⁷ são aspectos de aproximação entre Duchamp e Brancusi:

For like the readymade, the ovoid of *The Beginning of the World* is a found object, a form that is in a real sense given to Brancusi rather than invented by him. Similarly the aesthetic act revolves around the placement of this discovered object which transposes it into a particular context from which it will “read” as art (KRAUSS, 1981, p. 88).

O “contextural drawing” associado a uma “deflection of ideal geometry” retorna nas análises de Krauss para as *Prop Pieces* de Serra por meio do

¹⁸⁷ A consideração de formas geométricas como *readymades* não surge apenas em “Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi”, nem unicamente no argumento de Rosalind Krauss. De um lado, a ensaísta, em *Terminal Iron Works*, menciona um comentário de David Smith em que o escultor propõe esta aproximação: “The *Cubis* should be related to the whole question of drawing with found objects, for Smith thought geometrical entities were as much ‘found’ elements as tongs or wheels or wrenches. (He said, speaking of the *Cubis*, that they all had ‘a basic geometric form that is already found... Are triangles, circles and spheres found? They have always been there’)” (KRAUSS, 1971, 178). De outro, os *readymades* geométricos podem ser encontrados em notas de outros autores, tanto explícita quanto implicitamente. No primeiro caso, mencione-se o comentário de Hal Foster quando diz que “both minimalism and pop use the readymade not only thematically but formally, even structurally” (FOSTER, 1996, p. 62). Giulio Carlo Argan parece também propor tal aproximação ao tecer a seguinte observação: “Poder-se-ia dizer que a forma geométrica é uma forma pré-padronizada; é-nos tão familiar que podemos utilizá-la independentemente de seu significado conceitual originário, como um *signo* a que se podem atribuir, conforme as circunstâncias, diferentes significados” (ARGAN, p. 272).

elemento linear.¹⁸⁸ Em obras como *The Kiss*, em suas diversas versões criadas a partir de 1907, uma linha corta o monólito em duas metades, dividindo e unindo simultaneamente os dois indivíduos em um beijo interminável. O elemento geométrico adquire, com isso, uma função fenomenológica, na medida em que transforma o contato temporário entre dois corpos em algo permanente, sendo a membrana que fatura, mantendo unido, o bloco de pedra.

Esta fatura fenomenológica – absolutamente distinta do desmembramento analítico da forma – é observada pela crítica em outras obras de Brancusi, em especial o conjunto de ovoides formado por *Beginning of the World* (1924), *Sleeping Muse II* (1914), *The Newborn* (1915) e *A Muse* (1917). Nelas, a solidez da forma pura “daquilo que pode ser definido por uma lei de construção interna” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 43) é cindida pelo eixo de simetria horizontal, um “found drawing” totalmente atrelado à percepção do objeto, que divide a forma em uma metade inferior e uma metade superior.¹⁸⁹ Em *Beginning of the World*, por exemplo, enquanto que a parte inferior reflete a base escultórica sobre a qual repousa, adquirindo com isso uma densidade planar, a parte superior se abre à trama de reflexões do espaço circundante, desmaterializando-se.¹⁹⁰ O desequilíbrio promovido pela linha de simetria reverbera a fatura fenomenológica, pois, “in this sense of a body’s yielding pressure while simultaneously dissolving toward an absence of sensation, there is configured the radical dissymmetry of the lived body, the body as experienced from within” (KRAUSS, 2000, p. 111).

¹⁸⁸ No ensaio curatorial sobre a obra de Robert Morris – “The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series” – Krauss sugere também um vínculo entre a obra do artista e a de Brancusi, a partir da dissertação de mestrado que Morris elabora em 1965/1966 sobre o uso dos pedestais e das bases pelo artista romeno. De modo semelhante à análise de Serra, a ensaísta associa a inclusão do espaço circundante nas formas reduzidas de Brancusi à obra de Morris, em especial *L-Beams*, que “enact the pressure that placement exerts on an object’s shape” (KRAUSS, 2013, p. 91). Ao referir-se aos pedestais sob a insígnia da externalidade, Krauss afirma: “The separateness of these forms – faceted carved wood, cruciform stone, cylindrical marble – declares that even the grounds from which the sculptures rise are detachable, rearrangeable, contingent” (KRAUSS, 1981, p. 99).

¹⁸⁹ Em “Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette”, Krauss aborda esta fatura fenomenológica encontrada na obra de Brancusi enquanto uma “logic of fusion between part-objects” (KRAUSS, 2000, p. 60). Ela adota aqui uma perspectiva *deleuziana*, servindo-se da noção de máquinas desejanças para distinguir a pureza formal dos fragmentos escultóricos corporais modernistas e aqueles associados menos a uma lógica de idealização do que do desejo. Assim, se o desmembramento analítico da forma pressupõe um caminho rumo à redução e à pureza formais, as obras de Brancusi e Bourgeois estariam assentadas em um domínio psicanalítico marcado pelo acoplamento real de *part-objects* através da fantasia de introjeção. Ou seja, a leitura das esculturas de Brancusi e Bourgeois segundo a ótica de uma pureza geométrica afastam por completo estas obras de seus imperativos orgânicos e humanos segundo uma perspectiva *deleuziana*.

¹⁹⁰ Esta interpretação surge primeiramente em *Passages in Modern Sculpture*, quando Krauss analisa a obra de Brancusi ao lado da de Marcel Duchamp. Em “Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi”, Krauss revê a trajetória artística de Brancusi desde as suas primeiras esculturas, onde se observa a permanência do ideal neoclássico, a partir da influência de Medardo Rosso e Aristide Maillol no artista romeno, até sua fase madura. Apesar de não utilizar a expressão “fatura fenomenológica”, a ensaísta descreve justamente “an ephemeral line of division” (KRAUSS, 1981, p. 92) associada, em *The Beginning of the World*, à tensão entre a gravidade da cabeça e a leveza do sonho; e, em *Prometheus* (1911), à tensão entre a dependência da criança recém-nascida e o gesto voluntário de mover a cabeça (como um símbolo da independência). Cabe, por fim, ressaltar que Krauss defende um vínculo entre Rodin e Brancusi justamente naquilo que ambos os escultores reforçam quanto à externalidade escultórica.

A fissura fenomenológica que Krauss identifica nas obras de Brancusi se refere, logicamente, à *fissão do ser* da qual fala Merleau-Ponty em *O olho e o espírito* a partir da mútua imbricação entre o espaço e o conteúdo, entre a solidez e a variedade, que está no cerne do ver:

Talvez agora se perceba melhor todo o alcance dessa pequena palavra: ver. A visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro à fissão do ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 51).

Sendo um “ramo do ser”, a linha participa também desta fissão na qual o “ser divide-se por dentro sem separar-se de si mesmo” (CHAUÍ, 2010). Assim como os outros elementos pictóricos – profundidade, cor, forma, movimento, contorno etc. –, a linha na pintura contesta sua função envoltório. Quanto a isso, é significativo que o filósofo afirme que a contestação da linha prosaica, da linha-envoltório, seja um empreendimento não apenas da pintura moderna, mas quicá de toda a pintura:

Figurativa ou não, a linha em todo caso não é mais imitação das coisas nem coisa. É um certo desequilíbrio disposto na indiferença do papel branco, é uma certa perfuração praticada no em-si, um certo vazio constituinte [...] A linha não é mais, como em geometria clássica, o aparecimento de um ser sobre o vazio do fundo; ela é, como nas geometrias modernas, restrição, segregação, modulação de uma espacialidade prévia (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 48).

A linha de oposição de *Beginning of the World* apresenta, portanto, esta discordância interna característica da fissão do ser. De modo semelhante, o vídeo *Boomerang*, de Richard Serra – na qual Nancy Holt é exposta ao *feedback* em atraso de sua própria fala –, apresenta uma “radical asymmetry” associada sua “reflexiveness”,¹⁹¹ conforme Krauss registra em “Video: the Aesthetics of Narcissism” e retomada fenomenologicamente por ela uma década depois em “Richard Serra: Sculpture”:

In her moving back and forth between the self-possession of speech and the outward thrust of intentionality in order to grasp the words of another, Holt performs what Brancusi had earlier pictured: the rent in the body’s Gestalt that we have been calling the phenomenological fissure. To form, thus, an image of the human subject as disarticulated, and to show it in the process of attempting to recompose itself, is to create through this “muse” an analogue of the sculptural props (KRAUSS, 2000, p. 111-2).

¹⁹¹ Neste ensaio, Krauss distingue duas correntes da vídeoarte, uma fundada na reflexividade e outra na autorreflexão. A primeira, a qual o vídeo de Serra ilustra, investiga uma cisão do sujeito, uma assimetria radical. Já a segunda aposta na confirmação narcísica do indivíduo, a exemplo dos filmes de Vito Acconci e Lynda Benglis. Este ponto será discutido apropriadamente no último capítulo desta tese.

2.3.5

As dúvidas de Cézanne e Giacometti

Não seriam, contudo, as obras reunidas sob o verbo *to prop* (incluindo aí *Boomerang*) que sublinham o vínculo entre a produção de Serra e a fenomenologia de Merleau-Ponty, mas as produzidas a partir da década de 1970. Se as primeiras focalizam a existência do corpo, sua luta pela verticalidade, estas voltam-se para sua experiência perceptiva. Neste ponto, Krauss distingue as apropriações do pensamento *merleau-pontyano* pelos artistas europeus, de um lado, e pelos norte-americanos, de outro, sintetizando a distinção em um paradigma¹⁹² constituído por duas metades que se opõem mutuamente: Giacometti, de um lado, e Serra, de outro. Para ser mais preciso, trata-se de um “dispositivo de repulsão” que opõe a leitura *sartriana* da obra de Giacometti à apropriação fenomenológica dos projetos de Serra a partir da década de 1970:

How to suggest that it is precisely by means of the mutual repulsion and antagonism between the work of Giacometti and that of Serra, precisely through the operations of what could be called a model of negative relations, that Serra’s work might become available in France? In constructing this particular *dispositif* of repulsion – Giacometti/Serra – one can see as clearly as possible the aesthetic operations (Serra’s) that produce what could be called the abstract subject. And yet, if this *dispositif* is capable of promoting a certain clarity of vision, that is because it operates not only on the principle of mutual repulsion but also on the grounds of a single text that mediates between these two radically distinct worlds of sculptural practice. The text in question is Merleau-Ponty’s *Phenomenology of Perception* [...] (KRAUSS, 1986, p. 262).

Se assim é, considerando a apropriação do pensamento de Merleau-Ponty, não pelos críticos, mas pelos artistas, a alegação de Tassinari mencionada no início do capítulo procede. E quem confirma isso é a própria Krauss, em seu terceiro escrito sobre a obra de Richard Serra, publicado primeiramente no catálogo da exposição do escultor no Museum of Modern Art (MoMA) em 1986.

Pontuada pelo intervalo de duas décadas entre a primeira publicação de *A fenomenologia da percepção* na França e sua tradução nos Estados Unidos, a distinção é compreendida por meio da dicotomia entre figuração e abstração. Segundo Krauss, o pensamento de Merleau-Ponty fora apropriado pelo circuito artístico francês sob a perspectiva figurativa, como comprova a leitura de Giacometti por Jean-Paul Sartre em *A Busca do Absoluto*:

¹⁹² Note-se aqui a apropriação da lógica estrutural a fim de relacionar a leitura de Sartre sobre a obra de Giacometti, de um lado, e a apropriação de Merleau-Ponty pela cena norte-americana, de outro. Tal formulação surge precisamente em “Richard Serra, a Translation”, de 1983 (integrante de *The originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*), sendo suprimida no ensaio “Richard Serra: Sculpture”, publicado em 1986. Não obstante tal supressão, o paradigma Giacometti-Serra – sendo o paradigma “a oposição de dois termos virtuais dos quais atualizo um para falar, para produzir sentido” (BARTHES, 2003, p. 17) – diz muito da estratégia discursiva de Rosalind Krauss, na medida em que o sentido só é criado a partir de uma oposição. **Sendo assim, o paradigma Giacometti-Serra sintetiza a abordagem de Krauss para a escultura moderna, formada pela oposição entre a produção europeia e a produção norte-americana.** Ressalte-se, ainda, que as apropriações da fenomenologia são organizadas estruturalmente pela lógica do paradigma, assim como define Roland Barthes.

The Phenomenology of Perception was first thought not to address issues raised by Serra, but to create a kind of explanatory ground for late Giacometti. For the matter of his sculpture [...] this attack on matter was often seen as the parallel in sculptural terms to phenomenology's recharacterization of perception as a function of intentionality, as the simultaneous cause and result of the viewer's "gearing into the world," his *prise sur le monde* [...] It was precisely "a certain way of looking at distance" that set the formal conditions of Giacometti's postwar sculpture. And his work, insofar as it appeared to represent the mutual relationship between the object and its spectator, the viewer and the viewed, was directly associated with phenomenology (KRAUSS, 2000, p. 126-7).

Contudo, se a perspectiva fenomenológica europeia da arte volta-se à figuração, conforme atesta a leitura de Sartre,¹⁹³ aquela desenvolvida em contexto norte-americano focaliza a abstração.¹⁹⁴

By the time that American readers encountered *The Phenomenology of Perception* (it was translated into English in 1962), their aesthetic horizons has become restructured by a conviction in the necessity of abstraction. The Minimalist generation, becoming aware of Merleau-Ponty and phenomenology against the background of the problematic inherited from Pollock and Barnett Newman and Clyfford Still, thus did not read it as a call for figuration. For the minimalists, the interest of phenomenology was located precisely in its assumption of a "preobjective experience" that underlies all perception and guarantees that even in its abstractness it is always already meaningful (KRAUSS, 2000, p. 127-8).

Segundo Krauss, a obra tardia de Giacometti, antes de propor uma experiência fenomenológica, ilustra tal teoria. Suas esculturas não proporcionam ao observador uma situação fenomenológica, representando-a sob uma forma humana a que jamais se chega perto: sua obra oferece a imagem da distância. Esculturas como *Shift*, de Richard Serra, ao contrário disso, ao investirem na abstração, sublinham a mútua implicância espaçotemporal da percepção, investigando a "preobjective condition for meaning I have been calling the 'abstract subject' of Serra's art" (KRAUSS, 2000, p. 140). Desse modo, os projetos de Serra, antes de serem definidos unicamente pelas propriedades estáticas de seu material (paredes de concreto, placas de aço), o são pelo comportamento – pelas passagens – que este adquire e promove nos "campos de presença", onde estão entrelaçadas as duas dimensões:

¹⁹³ Em "A Pintura como Modelo", Yve-Alain Bois comenta a crítica que Hubert Damisch realiza de Jean-Paul Sartre e o gênero "tipicamente francês" de texto sobre arte inaugurado por ele. "Que a estética de Sartre seja uma estética da mimese, no sentido mais tradicional da palavra, não é difícil nem fundamental ser demonstrado", pontua o autor (BOIS, 1993, p. 142-3). Bois endossa a opinião de Damisch segundo a qual a "consciência imaginante" que, para Sartre, questiona a existência de uma percepção estética, tende a considerar a obra de arte irreal, desconsiderando assim os seus atributos materiais. "A simples desatenção à especificidade do objeto é suficiente para nos conduzir de volta a esse sistema [de interpretação cujo epônimo é Sartre]; daí o interesse de Damisch pelo detalhe do signifiante, pela textura da pintura, por tudo que, segundo Sartre, sendo real, não se torna objeto de apreciação estética" (BOIS, 1993, p. 143). A tese de Damisch é, para Bois, rigorosamente antissarrtriana, por reforçar que a pintura seria sempre uma questão de percepção.

¹⁹⁴ "*The Phenomenology of Perception* became, in the hands of the Americans, a text that was consistently interpreted in the light of their own ambitious toward meaning within an art that was abstract" (KRAUSS, 1986, p. 264).

[...] a coexistência, que com efeito define o espaço, não é alheia ao tempo, ela é a pertença de dois fenômenos à mesma vaga temporal. Quanto à relação entre o objeto percebido e minha percepção, ela não os liga no espaço e fora do tempo: eles são *contemporâneos*. A “ordem dos coexistentes” não pode ser separada da “ordem dos sucessivos”, ou, antes, o tempo não é apenas a consciência de uma sucessão. A percepção me dá um “campo de presença” no sentido amplo, que se estende segundo duas dimensões: a dimensão aqui-alí e a dimensão passado-presente-futuro. A segunda permite compreender a primeira [...] Se ainda quisermos falar de síntese, ela será, como diz Husserl, uma “síntese de transição”, que não liga perspectivas discretas mas que efetua a “passagem” de uma à outra (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 357).

Se a leitura de Krauss é esclarecedora, fornecendo interpretações precisas sobre a trajetória de Richard Serra, o mesmo não pode ser dito em relação às suas generalizações. Quanto a isso, constata-se uma certa perda de medida em conclusões que tratam, por sua vez, de desconsiderar as nuances e diferenças entre o pensamento de diversos autores. Muitas indagações surgem daí: como Merleau-Ponty e Sartre se coadunam, constituindo uma única abordagem fenomenológica? Seria possível desfazer o vínculo entre a pintura moderna e a teoria da percepção de Merleau-Ponty, associando-a, por fim, à arte modernista norte-americana? Teria Rosenberg interpretado mal a fenomenologia? O momento fecundo de Lessing seria análogo à *presentness* de Michael Fried e à *significant form* de Clive Bell?

Quanto à última questão, é possível compreender o laço que une Lessing, Fried, Cavell e Bell. Em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1776), ao distinguir a literatura e as artes plásticas conforme as categorias respectivas de tempo e espaço, Lessing propõe que as últimas traduzam a experiência temporal em um único momento que abarque a cadeia dos acontecimentos, tanto retrospectiva quanto projetivamente. A hipótese de Krauss é que a ideia de “momento fecundo” persiste na arte modernista, conforme o que segue:

This supposed voiding of narrative within modernism is, however, only seeming. For modernist art’s simultaneity is still understood as a “most pregnant moment” – an experience extended and made replete with a certain kind of understanding, a certain kind of ecstatic or spiritual dilation, a certain kind of drive to completion (KRAUSS, 2000, p. 102).

É na nota de rodapé anexada ao comentário acima que a autora realiza uma referência explícita aos formalismos de Bell, Cavell e Fried. Quanto ao primeiro, a ensaísta menciona a ideia de “significant form” como o momento em que o entendimento da obra unifica e integra todos os elementos formais que a compõem. Em relação tanto a Cavell quanto a Fried, Krauss associa ao momento fecundo de Lessing a contínua autoatualização da obra sobre si mesma, que funda, por sua vez, uma espécie de suspensão temporal – paradoxalmente “a single infinitely brief instant”, afirma Fried – que requer a todo momento a atenção renovada do observador.

Em sua “complete theory of visual art” publicada em 1914, Clive Bell se propõe a justificar objetivamente o valor das obras de arte e sua distinção frente aos demais objetos cotidianos. Trata-se, com isso, de uma tentativa de definir a natureza da arte, formulando para tal uma “science of aesthetics” pautada pela emoção estética (“aesthetic emotion”) resultante do encontro com uma obra de

arte, seja ela pintura, escultura, cerâmica, têxteis, edifícios etc. Este tipo de emoção resulta de uma qualidade essencial à obra de arte, que, como se constatou no primeiro capítulo, está associado à forma significante.

Como qualidade essencial a uma obra de arte, a forma significante é definida como um arranjo formal gerador de emoção estética. Não é, pois, a capacidade representativa da arte, mas a combinação de linhas e cores que oferece ao observador um êxtase estético puro (“pure aesthetic ecstasy”), promovendo nele uma suspensão do mundo dos interesses humanos. A forma significante, portanto, desloca o observador para um outro domínio, puramente estético. “Art”, observa Bell, “transports us from the world of man’s activity to a world of aesthetic exaltation. For a moment we are shut off from human interests; our anticipations and memories are arrested; we are lifted above the stream of life” (BELL, 1914, p. 25).

A separação entre o domínio da arte e aquele dos interesses ordinários surge reformulada por Michael Fried em seu “Art and Objecthood”, o qual é encerrado pela seguinte frase: “We are all literalists most or all of our lives. Presentness is grace”¹⁹⁵ (FRIED, 1998, p. 168). Neste ponto, a dicotomia entre o Minimalismo e o Modernismo é apresentada sob o viés temporal: enquanto as obras de Morris e Judd apostam na duração literal – “time itself as though it were some sort of literalist object” –, as telas modernistas oferecem uma experiência distinta, uma espécie de suspensão da duração:

Not because one in fact experiences a picture by Noland or Olitski or a sculpture by David Smith or Caro in no time at all, but because *at every moment the work itself is wholly manifest...* It is this continuous and entire *presentness* [a term I adopted in opposition to literalist “presence”], amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of *instantaneousness* [...] (FRIED, 1998, p. 44-5).

Considerando apenas a citação acima, pode-se concordar com a descrição realizada por Thierry de Duve, para quem Fried representaria “the last in a long line of aestheticians who, from Lessing to Greenberg through Wölfflin, sought in the instantaneous spatiality of painting the specific essence of plastic art” (DUVE *apud* FRIED, 1998, p. 45). Mas, para além da questão da espacialidade, interessa observar aqui o modo como Fried formula a temporalidade da pintura modernista como um perpétuo *apresentar*. Conforme o próprio crítico ressalta, é preciso considerar o “como se” de suas argumentações, na medida em que ele não parece defender a simultaneidade instantânea da obra, mas a necessidade de uma relação

¹⁹⁵ Foster apresenta uma leitura bastante interessante do viés espiritual de tal afirmação. Para o autor, a arte modernista autônoma seria, a partir dos apelos de Fried em “Art and Objecthood”, um substituto secreto da religião, demandando convicção (FOSTER, 1996, p. 52-3). Em *O que vemos, o que nos Olha*, Georges Didi-Huberman dialoga a todo momento com Rosalind Krauss (a quem ele agradece ao final do livro, referindo-se também ao ensaio de Bois sobre Judd) e Michael Fried, apresentando uma perspectiva distinta do debate empreendido por estes críticos. Diante da inelutável cisão do ver – por meio da qual “o que vemos é suportado por (e remetido a) uma obra de perda” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34) –, é possível evitar o vazio desta perda por dois caminhos: pela crença (ou o fechamento do crer) ou pela tautologia (ou o fechamento do ver). Ora, Didi-Huberman expõe os lados do dilema apenas para jogar com eles: o autor, a todo momento, dialetiza as dicotomias sobre as quais se assentam o dispositivo discursivo estadunidense: não defende, por exemplo, uma especificidade em detrimento da teatralidade; ou uma frontalidade em detrimento da interioridade, mas joga dialeticamente com elas por meio da hipótese transversal a sua fábula filosófico-psicanalítica que, inclusive, batiza o livro.

temporal que se refaz e se recoloca a cada momento. É neste sentido que deve ser lido o apelo de Stanley Cavell, em “Music Discomposed”, de que “works of art require a continuous seeing the point” (CAVELL, 2000, p. 191). O filósofo refere-se, de fato, a uma discussão muito específica, concernente à experiência estética implícita à frase “You have to hear it!”:

How does it happen that the *achievement* or *result* of using a sense organ comes to be thought of as the *activity* of that organ – as though the aesthetic experience had the form not merely of a continuous effort (e.g., listening) but a continuous achievement (e.g., hearing) [...] What that seems to say is that works of art are objects of the sort that can only be *known in sensing*. It is not, as in the case of ordinary material objects, that I know *because* I see or that I *seeing* is how I know (as opposed, for example, to being told, or figuring it out) (CAVELL, 2000, p. 191).

Cavell, portanto, estabelece uma diferença entre a experiência estética e aquela cotidiana quanto ao uso de nossos sentidos e de nossa capacidade cognitiva. Ao fazê-lo, o filósofo não propõe nenhum tipo de “momento fecundo”, sublinhando apenas a necessidade da experiência estética para uma compreensão adequada da obra de arte. Se não se trata aqui da parcialidade fenomenológica descrita por Krauss, a proposta de Cavell e seu eco na abordagem de Fried atestam que “such objects are only *known by feeling*, or *in feeling*” (CAVELL, 2000, p. 192).

Quanto ao nó proposto por Krauss em sua rápida associação de Lessing, Bell, Cavell e Fried, deve-se perguntar em que medida a crítica “formalista” endossa o momento fecundo de Lessing. Ora, a equivalência aqui não parece dizer respeito tanto à simultaneidade espacial das artes plásticas, mas à distinção entre a esfera do mundo ordinário e aquela das obras de arte. Há, pois, uma diferenciação entre dois domínios distintos, formulada por todos os autores: a divisão entre o mundo dos interesses mundanos e o mundo da experiência estética de Bell equivale, com isso, à oposição entre a duração literalista e a instantaneidade modernista de Fried. Sendo assim, entender essa espécie de suspensão temporal como um momento fecundo que enlaça a linearidade narrativa não parece forçado apenas se se considera a economia visual e a plenitude de tais situações – narrativas, estéticas ou modernistas – localizadas em um domínio outro que não o das efemeridades do mundo cotidiano. Não se trata, com isso, de uma valorização da lógica narrativa, mas da circunscrição do gênero de experiência promovido pela obra de arte, diferenciação que, como se viu mais acima, também é realizada por Merleau-Ponty quando o filósofo descreve dois usos da linguagem: empírico e criador. Ou, como o próprio irá comentar em *A fenomenologia da percepção*:

A expressão estética confere a existência em si àquilo que exprime, instala-o na natureza como uma coisa percebida acessível a todos ou, inversamente, arranca os próprios signos – a pessoa do ator, as cores e a tela do pintor – de sua existência empírica e os arrebatam para um outro mundo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 248).

Se é possível compreender a aparente ausência de narrativa no Modernismo não tanto pela persistência da causalidade temporal, mas pela distinção entre dois domínios de experiência, o mesmo não pode ser dito para a

síntese proposta por Krauss entre Sartre e Merleau-Ponty. Antes de uma análise mais detida desta questão, retomem-se os comentários de Krauss sobre os retratos fotográficos e filmicos de Pollock, Picasso e Matisse, que, segundo ela, enfatizam uma noção de ato expressivo como “externalization of perceptions, feelings, ideas of the artist [...] So that the picture of the artist at work comes to stand in a symmetrical relationship with the artist’s work: all of them are images of the man himself” (KRAUSS, 2000, p. 100).

É significativo que um dos exemplos mencionados por Krauss seja o mesmo utilizado por Merleau-Ponty ao abordar a expressão: o vídeo de Matisse. Sua crítica ao entendimento desta noção enquanto projeção *a posteriori* de ideias e sentimentos subjetivos *a priori* está em consonância com os debates filosóficos de Merleau-Ponty. Todavia, o que destoia desta aparente contiguidade é o fato de Krauss agrupar os retratos de Matisse, Pollock e Picasso, desconsiderando, por exemplo, a exemplaridade do primeiro para a redefinição fenomenológica do gesto expressivo, uma vez que, para o filósofo francês, Matisse não pinta com o “olho da mente”, tendo sua mão operado no mundo físico onde o traçado chama o pincel. Associada a isso, está a recusa de Krauss (e também de sua geração) em abordar fenomenologicamente a teoria de Harold Rosenberg. Se o vínculo entre o crítico e Merleau-Ponty é explícito, a teoria da percepção do segundo não ressoa nas considerações do primeiro quando ele propõe a indistinção entre arte e vida, bem como sua consideração da obra como um evento? Não haveria um fundo fenomenológico em suas argumentações? Ao unir o gesto pictórico à existência do artista em uma mesma substância metafísica em uma arena que ecoa o “espetáculo” da percepção recorrentemente citado por Merleau-Ponty, Rosenberg não parece defender um modelo estético em que a pintura seria compreendida como “an expression or manifestation of what was interior to the artist” (KRAUSS, 2010, p. 112). Ora, Rosenberg recorre à imagem da arena para rejeitar a noção tradicional de expressão em prol do ato expressivo, a *action painting*. Sendo assim, ao aproximar metafisicamente a pintura e o artista, o crítico não parece propor uma analogia entre a interioridade do espaço pictórico e a subjetividade inacessível do artista. Antes disso, ele estabelece um desafio à crítica de arte, devendo esta ser reformulada não sob o jugo formalista, mas como um exercício interpretativo que considere um “vocabulário de ação”.

Quanto a isso, é significativo que Merleau-Ponty, na citação acima, reúna o pintor e a atriz para sublinhar a capacidade da expressão estética de atribuir uma existência àquilo que exprime, desfazendo, pois, a dicotomia entre sujeito e objeto. Sendo assim, a ação do ator é um dos exemplos mais adequados para ilustrar o modo como a significação devora os signos, quando o personagem toma conta do intérprete, podendo este caso nos informar também a respeito da ação pictórica enquanto ato de existência do pintor; daí o vínculo metafísico proposto por Rosenberg. A provocação de Rosenberg, se não foi compreendida pelos críticos, parece ter sido desenvolvida por eles: não causa estranheza que tanto Michael Fried – ao retomar a oposição *diderotiana* entre absorção e teatralidade – quanto Rosalind Krauss – ao recorrer à fenomenologia – lidem, mesmo que sem admitir, com o desafio lançado por Harold Rosenberg.

Considere-se agora a diferença entre a recepção da fenomenologia na Europa e nos Estados Unidos. Conforme exposto acima – e se houve, de fato, uma compreensão da argumentação de Krauss –, pode-se dizer que o livro de Merleau-Ponty forneceu a base de interpretação para a obra realizada por

Giacometti após a guerra, como comprovaria a leitura de Sartre em “La Recherche de l’Absolu”. Seria mesmo este o caso?

A relação entre Sartre e Merleau-Ponty é tudo, menos causal. Sabe-se que ambos os filósofos nutriram uma grande amizade, assinalada pela publicação de suas obras iniciais – sob o impacto da fenomenologia de Husserl e da filosofia da existência de Heidegger – e pela fundação da revista *Les Temps Modernes* (Sartre como diretor e Merleau-Ponty como diretor político e editorialista). Ao que tudo indica, seriam apenas estes os pontos de contato entre as duas empreitadas filosóficas, pois logo se iniciaria uma fase de ruptura e desentendimento entre os dois, sinalizada pelo debate epistolar entre 1945 e 1956.

É possível observar ecos de suas divergências filosóficas nos ensaios sobre Cézanne e Giacometti, que Merleau-Ponty e Sartre elaboram, respectivamente, em 1945 e 1949. Tais ressonâncias, se estão intimamente relacionadas com as linhas filosóficas dos autores (como, por exemplo, sugere a publicação no mesmo ano de *A fenomenologia da percepção* e “A dúvida de Cézanne”), não devem ser consideradas meras ilustrações de seus argumentos (a exemplo de algumas leituras redutoras da obra teatral de Sartre, rotulando-as de “peças de tese”). Se não se trata de ilustrações filosóficas, tais textos esclarecem bastante seus posicionamentos filosóficos, porque, como afirma Lyotard,¹⁹⁶

if our French philosophers take some interest in these aspects of art, it is to the extent that they come looking for this experience of the perceptible, or rather these experiments on the perceptible, which help them pursue their own experiments on philosophical language. Merleau-Ponty certainly would not have been a great commentator on Cézanne if “Cézanne’s doubt” hadn’t been his own (LYOTARD, 1984, p. 117).

Considera-se, portanto, o embate dos autores com as poéticas modernas como um passo fundamental para o pensamento filosófico desenvolvido respectivamente por cada um deles, mas não tratados teóricos. **O desafio é perceber de que maneiras a dúvida de Cézanne se difere da dúvida de Giacometti, sendo precisamente esta diferença aquilo que problematiza o argumento de Rosalind Krauss quanto à recepção francesa da obra de Merleau-Ponty vinculada ao texto de Sartre.**

Ambos os filósofos descrevem os artistas como indivíduos incertos quanto às suas conquistas artísticas. Se Merleau-Ponty enfatiza a dúvida de Cézanne quanto à sua vocação, Sartre, por sua vez, sublinha a insatisfação de Giacometti quanto às suas produções. As desconfiças compartilhadas pelos dois artistas os forçam, invariavelmente, à iteração: enquanto Giacometti tem um “único problema a resolver” (SARTRE, 2012, p. 18), Cézanne, por sua vez, está às voltas com a “tarefa infinita” de buscar a expressão daquilo que existe (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 134). O paralelo prossegue: ao isolamento de Cézanne correspondem também os grandes intervalos – quinze anos – em que Giacometti não faz nenhuma exposição. Se a pintura foi o mundo e a maneira de

¹⁹⁶ Note-se que quando elabora o texto “Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity”, a convite da National Gallery of Canada em 1979, Lyotard define como um dos traços característicos à pós-modernidade a ausência de um sistema filosófico único – de uma “grande narrativa” –, comprovada, por exemplo, pela analogia entre os experimentos filosóficos e os experimentos (e experiências) artísticos.

existir de Cézanne, as esculturas de gesso “em perpétua metamorfose parece[m] a própria vida de Giacometti transcrita em outra linguagem” (SARTRE, 2012, p. 21).

Mas as esculturas de Giacometti são projeções, por um momento, de “suas aventuras, suas ideias, seus desejos e seus sonhos” (SARTRE, 2012, p. 21). Na análise de Sartre, Giacometti é descrito a partir de uma relação entre o material e o homem na qual este último se afirma como a medida das coisas:

Eis então o modelo: o homem. [...] O *homem* ergue o braço, o *homem* crispa o punho, o *homem* é a unidade indissolúvel e a fonte absoluta de seus movimentos. [...] Agora, eis a matéria: uma rocha, simples grumo de espaço. Com o espaço é preciso que ele inscreva o movimento na total imobilidade, a unidade na multiplicidade infinita, o absoluto na relatividade pura, o futuro no presente eterno, a eloquência dos signos no silêncio obstinado das coisas [...] Não sei se devemos ver nele um homem que quer impor um selo de homem ao espaço ou uma rocha sonhando com o humano [...] [Ele] sabia que um escultor tem por missão talhar nesse arquipélago infinito a figura plena do único ser que pode *tocar* os outros seres (SARTRE, 2012, p. 13-6).

Se o único ser que pode tocar os outros é humano, tem-se aqui a afirmação da soberania da consciência, do *para si*, que Merleau-Ponty associa ao intelectualismo. Não é esta sua visada fenomenológica: Cézanne, ao reencontrar o objeto por trás da atmosfera impressionista, deseja recuperar a “impressão da natureza em sua origem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132), tendo sua pintura suspenso nossa crença comum na existência das coisas e revelado “o fundo de natureza inumana sobre o qual o homem se instala” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 135).

É claro que Merleau-Ponty afirma que “somente um homem é capaz dessa visão que vai até as raízes, aquém da humanidade constituída” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 136), e que a operação expressiva do pintor possui essa especial capacidade. Mas o pintor não projeta sua consciência no mundo, não há uma concepção que precede a execução. Retomando o sentimento de estranheza perante o mundo a fim de captar a vibração das aparências, o pintor deseja revelar o modo como o mundo o atinge. Cézanne, observa o filósofo, “acreditou-se impotente porque não era onipotente, porque não era Deus, e, no entanto, queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer *ver* como ele nos *toca*” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 140). Se Giacometti deseja se situar também no começo do mundo, na “extrema juventude da natureza” (SARTRE, 2012, p. 13), onde tudo está por fazer, é para aí ocorrer ao homem a ideia de talhar um homem no bloco de pedra, em uma diferenciação entre o indivíduo e as coisas. Tem-se, assim, o desejo de conferir humanidade à matéria.

Tanto Cézanne quanto Giacometti buscam a visão primordial. Todavia, as análises de Merleau-Ponty e Sartre, se destacam tal obsessão, parecem apresentar sutis diferenças quanto à operação expressiva dos artistas. Sem dúvida, há uma proximidade em tais abordagens,¹⁹⁷ mas não uma identidade. Em Sartre, observa-se uma tendência intelectualista ao considerar o gesto do artista como aquele doador de sentido à matéria – “um homem que quer impor um selo de homem ao

¹⁹⁷ Se Sartre fala das imagens ambíguas em Giacometti, quando o escultor insere uma “cabeça longínqua sobre um corpo próximo” (SARTRE, 2012, p. 34), Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*, tematiza o “arranjo paradoxal” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 49) em Rodin.

espaço ou uma rocha sonhando com o humano” –, enquanto Merleau-Ponty trata de enfatizar o espetáculo do mundo que toca Cézanne e que o pintor deseja fazer *ver*.

Mas talvez seja a distância absoluta das esculturas de Giacometti que imponha a principal diferença entre Sartre e Merleau-Ponty, já que este espaço imaginário e indiviso conquistado pelo escultor não depende da distância do observador: “Não é possível aproximar-se de uma escultura de Giacometti” (SARTRE, 2012, p. 29). Diante de suas esculturas, a matéria está perto e o personagem imaginário longe, tendo-se a impressão de que, mesmo deslocando-se pelo espaço, não se sai do lugar. De que modo se deve entender esta espécie de inversão fenomenológica, considerando, por exemplo, a apropriação da “perspectiva vivida” *merleau-pontyana* realizada por Krauss? Dito de outro modo: em que medida a conquista da distância imaginária pela escultura, tal como Sartre a descreve para Giacometti, não é facilmente lida por Krauss como uma antifenomenologia (uma imagem estática da distância), quando, na realidade, seu pensamento deveria ser investigado a partir da perspectiva da abstração escultórica que se põe a dialogar com as formas tradicionais de representação? Se, como esclarece Merleau-Ponty, distância e grandeza aparente estão mutuamente implicadas, a leitura de Sartre para Giacometti distende tal imbricação: as longas figuras – cuja altura ou grandeza aparente as situam na proximidade do campo visual – estão sempre distantes, ainda que perto. Sendo assim, mesmo que uma escultura de Giacometti ocupe todo o campo visual, ela não apresenta uma configuração suficientemente rica para esgotar a potência de visão nítida do indivíduo que a olha.

Cézanne e Giacometti possuem, com isso, dúvidas de naturezas distintas. A dúvida do primeiro está fundamentalmente vinculada ao seu desejo de captar a vibração das aparências, sem reduzi-la, tal como fizeram os impressionistas, a uma “verdade geral da impressão”: “Cézanne’s doubts, then, stem not from his psychological makeup, but from the uncertainty of his goal and the inherent contingencies of the expressive act” (TOADVINE, 1997, p. 548). Giacometti, ao “desengordurar o espaço [e] comprimi-lo para fazê-lo drenar sua exterioridade” (SARTRE, 2012, p. 23), já parte da impossibilidade em transformar o Ser em Nada: a matéria bruta, ao ser figurada, esvai-se, perde sua massa a ponto de comprometer até sua existência, sua verticalidade. Giacometti se volta não tanto para um retorno *cézanniano* à natureza, mas para a impossibilidade da indistinção entre homem e mundo: o homem está sempre a distância, e sua integração ao espaço circundante é de tal ordem que arrisca sua própria configuração.

Dito isto, não se podem desconsiderar as diferenças de abordagens entre Sartre e Merleau-Ponty. As dúvidas respectivas a Cézanne e Giacometti fazem cair por terra a suposição de Rosalind Krauss quanto à contiguidade fenomenológica entre os dois filósofos. O que, todavia, a ensaísta não mencionou foi o fato de que “A busca do Absoluto” ter sido publicado simultaneamente em Nova York (a propósito da exposição de Giacometti na Pierre Matisse Gallery em janeiro de 1948) e em Paris, havendo, portanto, uma comprovação da recepção de Sartre não apenas na Europa, mas nos Estados Unidos. Além disso, não se sabe o porquê de Krauss ter optado por descrever a recepção de *A fenomenologia da percepção* sem se relacionar propriamente com os textos de Merleau-Ponty sobre arte moderna ao propor seu dispositivo de repulsão. Não há nas análises do filósofo para as obras de Rodin e Henry Moore uma fonte

comparativa para a autora? Ilustra Krauss a teoria de Merleau-Ponty com a obra de Richard Serra? Some-se a isso a desconfiança que Merleau-Ponty nutre frente ao “dilema da figuração e da não figuração” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 54), que, por sua vez, está no cerne da análise de Krauss. Levando isto em consideração, pode-se supor que o dispositivo de repulsão de Krauss se baseia, por fim, em uma atualização da dicotomia entre realismo *versus* abstração.¹⁹⁸

2.3.6

Line as Language: as formas de vida de Wittgenstein

Pode-se dizer que há uma preocupação com a linguagem tanto na fenomenologia quanto na filosofia analítica. Mas se em Merleau-Ponty observa-se um interesse pela linguística de Saussure, em Wittgenstein a linguagem é submetida a uma apreciação lógica. Linguística e lógica seriam antitéticas – simbolizando inclusive as diferenças entre as linhas de pensamento continental e estadunidense – na medida em que, conforme Fredric Jameson, pressupõem modos de entendimento distintos: de um lado, dialético, de outro, analítico. Entretanto, em vez de considerá-los campos mutuamente exclusivos, o autor julga mais adequado, logo no início de *The Prison-House of Language*, abordá-los enquanto lados de uma única folha de papel, conforme a metáfora de Saussure para a unidade estrutural da linguagem.

Assim, se Merleau-Ponty volta-se para a linguística a fim de ver ali um modelo de relação diacrítica que seria encontrado também nas experiências visuais, na filosofia analítica de Ludwig Wittgenstein, a noção de linguagem estaria centrada na palavra, em seu uso enquanto produção de significado. Mas esta última consideração reduz a abordagem do filósofo analítico, em especial aquela desenvolvida na segunda parte de suas *Investigações filosóficas*. É preciso, com isso, investigar mais detidamente as convergências e as divergências conceituais entre Merleau-Ponty e Wittgenstein, dada a importância de ambos os filósofos para a formação dos críticos norte-americanos, em especial Michael Fried e Rosalind Krauss. Uma vez que as correntes filosóficas que os autores desenvolvem são absolutamente distintas, elas podem, porém, voltar-se para problemas comuns. E, de fato, há uma proximidade, não das linhas argumentativas, mas de preocupações em ambos os filósofos, em especial aquelas em torno da questão da expressão e da percepção visual. Veja-se, por um

¹⁹⁸ Ressalte-se aqui que Meyer Schapiro já observa em seu ensaio “Nature of Abstract Art”, de 1937, o quão tendenciosa é esta divisão entre figurativismo e abstracionismo (o que também filia-se à concepção orgânica da história da arte) que estaria no cerne da defesa da abstração por especialistas como Alfred Baar (e também Krauss, como se deseja ressaltar): “The logic opposition of realistic and abstract art by which Baar explains the more recent change rests on two assumptions about the nature of painting, common in writing on abstract art: that representation is a passive mirroring of things and therefore essentially non-artistic, and that abstract art, on the other hand, is a purely aesthetic activity, unconditioned by objects and based on its own eternal laws. The abstract painter denounces representation of the outer world as a mechanical process of the eye and the hand in which the artist’s feelings and imagination have little part. [...] These views are thoroughly one-sided and rest on a mistaken idea of what representation is. There is no passive, ‘photographic’ representation in the sense described. [...] There is no ‘pure art,’ unconditioned by experience; all fantasy and formal construction, even the random scribbling of the hand, are shaped by experience and nonaesthetic concerns” (SCHAPIRO, 1979, p. 196).

momento, as considerações desenvolvidas por Wittgenstein a este respeito em suas *Investigações filosóficas*.

2.3.6.1

Expressão e percepção visual: as *language games* de Wittgenstein

Em sua tentativa de trazer as palavras do uso metafísico para o uso cotidiano ¹⁹⁹ (1968, p. 48), Wittgenstein volta-se, em suas *Philosophical Investigations*, para as *language games*, referindo-se às diversas situações de utilização da linguagem. Seu ponto de partida é o aprendizado da linguagem descrito por santo Agostinho, a partir da qual o filósofo conclui: “Every word has a meaning. This meaning is correlated with the word. It is the object for which the word stands” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 2). Trata-se, para Wittgenstein, de uma definição primitiva da linguagem, uma vez que este sistema de comunicação estaria fundado em uma mútua implicação entre as palavras e as coisas, sendo estas rotuladas por aquelas (“naming something is like attaching a label to a thing”, 1968, p. 7-13).

Seria possível, no entanto, ampliar o comportamento da linguagem considerando-se para isso outras circunstâncias juntamente com aquela descrita por santo Agostinho. A importância da expressão *language games* surge precisamente aí, visto que tal noção privilegia a variedade de situações nas quais **o exercício da linguagem não pode ser reduzido pelo modelo de objeto-designação**. São inúmeras as *language games* investigadas pelo filósofo, tais como: levantar o braço, imaginar uma pintura, reconhecer um rosto, identificar uma rocha na estrada, emitir uma sensação, relatar uma memória, atuar, escrever uma carta, dar uma palestra, ter uma dor de cabeça e informá-la, medir um bloco de metal, construir uma ponte, identificar as horas, instruções de ginástica, observar reações químicas, entre outras. Ao expandir o campo da linguagem, o autor então investiga as diversas circunstâncias nas quais ela se manifesta:

It is as if someone were to say: “A game consists in moving objects about on a surface according to certain rules...” – and we replied: You seem to be thinking of board games, but there are others. You can make your definition correct by expressly restricting it to those games (WITTGENSTEIN, 1968, p. 3).

Não há, portanto, uma linguagem única, assim como não há apenas um tipo de jogo. Em sua multiplicidade (jogos de mesa, jogos de azar, jogos com bola etc.), alguns jogos apresentam similaridades e afinidades de diferentes tipos e níveis (detalhes ou mais gerais) que não autorizam, por sua vez, a eleição de nenhum tipo de elemento comum ou essencial. De modo semelhante, os jogos de linguagem não podem ser reduzidos a nenhum substrato comum, havendo entre eles apenas *family resemblances* (WITTGENSTEIN, 1968, p. 32) que indicam a proximidade entre determinados exercícios de linguagem. A diversidade de *language games* associa-se, pois, à diversidade dos diferentes usos e

¹⁹⁹ Stanley Cavell esclarece em seu texto “The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy” que esta proposta do filósofo não deve ser compreendida nem como um traço de superioridade nem, inversamente, como um traço de inferioridade da filosofia em relação ao uso cotidiano, pois “the limitations of knowledge are no longer barriers to a more perfect apprehension, but conditions of knowledge” (CAVELL, 1998, p. 61).

circunstâncias das palavras. Quanto a isso, é significativo que o autor recorra a duas imagens como metáforas da multiplicidade da linguagem:

Think of the tools in a tool-box: there is a hammer, pliers, a saw, a screw-driver, a rule, a glue-pot, glue, nails and screws. – The functions of words are as diverse as the functions of these objects (And in both cases there are similarities.) [...] Our language can be seen as an ancient city: a maze of little streets and squares, and of houses with additions from various periods; and this surrounded by a multitude of new boroughs with straight regular streets and uniform houses (WITTGENSTEIN, 1968, p. 6-8).

De maneira análoga a uma caixa de ferramentas – que abriga utensílios de tipos e funções distintas –, a linguagem é constituída também por ferramentas discursivas de diversos tipos e comportamentos (observe-se aqui que a mesma metáfora fora utilizada por Merleau-Ponty para diferenciar os usos da linguagem). Como cidade anciã, ela apresenta vários estratos temporais distribuídos sobre a região urbano-linguística, tendo cada vizinhança *formas de vida* associadas a seus usos da linguagem:

There are countless kinds: countless different kinds of use of what we call “symbols,” “words,” “sentences.” And this multiplicity²⁰⁰ is not something fixed, given once for all; but new types of language, new language-games, as we may say, come into existence, and other become obsolete and get forgotten. Here the term “language-game” is meant to bring into prominence the fact that the speaking of language is part of an activity, or of a form of life (WITTGENSTEIN, 1968, p. 11).

Note-se que as formas de vida, a partir da metáfora urbana, não devem ser compreendidas como um conjunto de normas restritivas, assim como a cidade não se reduz às regras de cidadania. Stanley Cavell, em “The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy”, esclarece que as regras do jogo não devem ser lidas ao pé da letra, mas como formas de vida, ou convenções (CAVELL, 1998, p. 50). São as formas de vida compartilhadas que estabelecem determinadas regras, sem que estas regras sejam vistas necessariamente como normas atemporais a serem atualizadas a qualquer preço, uma vez que nada garante que elas serão seguidas:

That everyday language does not, in fact or in essence, depend upon such a structure and conception of rules, and yet that the absence of such a structure in no way impairs its functioning, is what the picture of language drawn in the later philosophy is about. It represents one of the major criticisms Wittgenstein enters against the *Tractatus* (CAVELL, 1998, p. 48).

Ao recorrer às formas de vida, Wittgenstein atesta, segundo Cavell, a falência das regras enquanto dimensão ontológica distinta de seu uso. Tal

²⁰⁰ Neste ponto, Wittgenstein realiza uma autocrítica, ao afirmar: “It is interesting to compare the multiplicity of the tools in language and of the ways they are used, the multiplicity of kinds of word and sentence, with what logicians have said about the structure of language (including the author of the *Tractatus Logico-Philosophicus*)” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 12). Quanto ao vínculo entre linguagem e circunstância, o autor diz: “Your very questions were framed in this language; they had to be expressed in this language, if there was anything to ask!” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 49).

observação é de suma importância para a crítica que Michael Fried faz da redução *greenbergiana*, enfatizando o caráter convencional da essência. Se a significação da linguagem está estreitamente vinculada à circunstância espacial e temporal na qual se fala²⁰¹ – à forma de vida que ela expressa –, então não é mais possível advogar um sentido intrínseco de cada palavra independente de sua aplicação. Pois, a significação da palavra está atrelada à *práxis* linguística, ou seja, ao emprego adequado da expressão conforme as circunstâncias do jogo de linguagem em que ela está inserida: “It is the phenomenon which is characteristic of this language-game that in *this* situation we use this expression: we say we pronounced the word with *this* meaning and take this expression over from that other language-game” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 216). Daí emerge uma das mais célebres afirmações de Wittgenstein, nas quais o filósofo associa o sentido da linguagem ao seu uso: “for a *large* class of cases – though not for all – in which we employ the word ‘meaning’ it can be defined thus: the meaning of a word is its use in the language” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 20).

Considerando o caráter contingencial da linguagem, qual é o modo de abordagem aceitável para o *language game* da sensação? É possível falar em uma linguagem privada associada sem mediações às impressões, aos sentimentos, às memórias e às dores de um indivíduo? Se as sensações são acessíveis somente ao indivíduo que as sente, de que maneira seria possível utilizar a linguagem para expressá-las?

Let’s assume the child is a genius and itself invents a name for the sensation! – But then, of course, he couldn’t make himself understood when he used the word. – So does he understand the name, without being able to explain its meaning to anyone? – But what does it mean to say that he has ‘named his pain’? – How has he done this naming of pain?! And whatever he did, what was its purpose? – When one says “He gave a name to his sensation” one forgets that a great deal of stage-setting in the language is presupposed if the mere act of naming is to make sense. And when we speak of someone’s having given a name to pain, what is presupposed is the existence of the grammar of the word “pain;” it shews the post where the new word is stationed (WITTGENSTEIN, 1968, p. 92).

A identificação das sensações depende então de um contexto público sem o qual o próprio sentido da dor, a despeito de sua existência no corpo de quem fala, se esvai. Se as impressões individuais necessitam do terreno comum da linguagem para serem comunicadas, o modelo de linguagem aqui referido não deve ser considerado, por sua vez, aquele elaborado por santo Agostinho. Enquanto que na linguagem primitiva o objeto referido pelo nome seria distinto daquele que nomeia, neste caso o objeto a ser considerado é a condição do enunciador. Quanto a isso, Wittgenstein conclui: “If we construe the grammar of expression of sensation on the model of ‘object-designation’ the object drops out of consideration as irrelevant” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 100). Sendo assim, a linguagem privada forjada por ocasião das sensações individuais não diria, ao fim e ao cabo, nada. O objeto “sensação” seria irrelevante na medida em que sua designação nada informasse no esforço do indivíduo de particularizar seus

²⁰¹ “We are talking about the spatial and temporal phenomenon of language, not about some non-spatial, non-temporal phantasm” (1968, p. 47).

sentimentos a ponto de eliminar qualquer possibilidade de comunicação: o que se poderia dizer sobre uma linguagem privada e individual?

Não se trata, contudo, de uma negação dos processos e estados internos do indivíduo, mas de “deny the yet uncomprehended process in the yet unexplored medium” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 103). Quanto a isso, o filósofo trata de tecer um estreito vínculo entre sensação e expressão:

We ask “What does ‘I am frightened’ really mean, what am I referring to when I say it?” And of course we find no answer, or one that is inadequate. The question is: “In what sort of context does it occur?” [...] What is fear? What does “being afraid” mean? If I wanted to define it at a single shewing – I should *play-act* fear [...] Describing my state of mind (of fear, say) is something I do in a particular context (just as it takes a particular context to make a certain action into an experiment) (WITTGENSTEIN, 1968, p. 188).

De modo análogo, pode-se dizer o mesmo em relação ao pensamento e à memória – ainda que determinadas sensações sejam individuais, os processos de compreensão, de entendimento e de expressão destas passam necessariamente pelo crivo da linguagem. Assim,

Pain behavior can point to a painful place – but the subject of pain is the person who gives it expression [...] When I think in language, there aren’t ‘meanings’ going through my mind in addition to the verbal expressions: the language is itself the vehicle of thought [...] What happens when we make an effort – say in writing a letter – to find the right expression of our thoughts? – This phrase compares the process to one of translating or describing: the thoughts are already (perhaps were there in advance) and we merely look for their expression. This picture is more or less appropriate in different cases. – But can’t all sorts of things happen here? – I surrender to a mood and the expression *comes*. Or a picture occurs to me and I try to describe it. Or an English expression occurs to me and I try to hit on the corresponding German one. Or I make a gesture, and ask myself: What words correspond to this gesture? And so on. Now if it were asked: “Do you have the thought before finding the expression?” what would one have to reply? And what, to the question: “What did the thought consist in, as it existed before its expression?” [...] An intention is embedded in its situation, in human customs and institutions. [...] Insofar as I do intend the construction of a sentence in advance, that is made possible by the fact that I can speak the language in question [...] Thinking is not an incorporeal process [...] (WITTGENSTEIN, 1968, p. 101-8).

Os pensamentos podem surgir previamente à escolha das palavras mais adequadas. Todavia, trata-se de apenas uma entre as múltiplas possibilidades expressivas. A intenção também não seria algo que surgiria anteriormente à situação de enunciação, estando enraizada nas regras e no contexto específico da linguagem (há um propósito na escrita de uma carta). Assim, a consciência da dor está estreitamente vinculada ao domínio de uma base de significações previamente dada. O caráter espontâneo da expressão pressupõe, com isso, um aprendizado e um treinamento da linguagem, sem o qual a disposição para o ato se dissolveria.

Para Wittgenstein, o caráter contingencial da linguagem caracteriza também a nossa percepção visual. De maneira análoga à dependência do sentido da palavra em relação ao seu contexto de enunciação, a impressão visual de uma

determinada imagem está condicionada à circunstância em que esta experiência ocorre. A observação de um determinado aspecto da imagem seria equivalente, com isso, à experiência do sentido de uma dada palavra. Desse modo, um dos traços do ato perceptivo é justamente sua capacidade de reorganizar os aspectos visuais conforme as situações. O caso exemplar fornecido pelo filósofo é da imagem do pato-coelho, a partir da qual jamais seria possível perceber os dois animais simultaneamente, apenas ora como pato, ora como coelho. Daí, surgem algumas conclusões interessantes: em primeiro lugar, o reconhecimento e a expressão deste reconhecimento não ocorrem em pontos discretos distintos no tempo (um antes, outro depois), mas estão entrelaçados; em segundo lugar, o filósofo aponta para a dinâmica incessante da experiência visual, na qual nem o objeto nem o sujeito são entidades estáticas. A propósito disso, ele sugere: “always get rid of the idea of the private object in this way: assume that it constantly changes, but that you do not notice the change because your memory constantly deceives you” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 207).

A metamorfose da imagem, antes de ser uma projeção do indivíduo ou ainda uma propriedade do objeto, atesta, por assim dizer, “a relação diacrítica” da própria percepção, pois “what I perceive”, diz o filósofo, “in the dawning of an aspect is not a property of the object, but an internal relation between it and other objects” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 212). Estas relações internas cambiáveis, que nos oferecem experiências visuais discrepantes (assim como as diversas circunstâncias de utilização da palavra rosa ou do verbo ser), não se reduzem a interpretações díspares para um mesmo objeto, mas de atos perceptivos, pois: “Do I really see something different each time, or do I only interpret what I see in a different way? I am inclined to say the former. But why? – To interpret is to think, to do something; seeing is a state” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 213). E, assim, paradoxalmente, “the expression of a change of aspect is the expression of a *new* perception and at the same time of the perception’s being unchanged” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 196), já que o que é constante na percepção é sua variabilidade.

2.3.6.2

Wittgenstein/Merleau-Ponty

As considerações de Wittgenstein em suas *Investigações filosóficas* se distanciam em absoluto da teoria da linguagem formulada por ele em *Tractatus Logico-Philosophicus*. No caso aqui focalizado, a centralidade da linguagem na argumentação do autor não busca encontrar uma justificativa lógica para o mundo, mas, antes, atesta a imbricação entre este e a linguagem. Mas é sua abordagem da relação entre a percepção e a linguagem que permite uma aproximação entre as suas investigações daquelas de Merleau-Ponty. Conforme pontua Jean-Pierre Cometti,²⁰²

²⁰² Jean-Pierre Cometti foi um filósofo, tradutor e editor francês. Autor de vários estudos sobre o pensamento e a estética americanos, notadamente a obra de Robert Musil e a filosofia de Wittgenstein.

these two philosophers' respective approaches to perception and language focus on a single question – that of expression – in a convergence that has sounded more than one common note. What is more, the perspectives that emerge from their respective works seem to lead to the very heart of the issues to which any reflection on language and art inevitably leads (COMETTI, 2002, p. 73).

Em Wittgenstein, constatou-se a dependência do sentido à *práxis* linguística, sem que tal vínculo se traduza na existência de uma dimensão desconhecida da linguagem ou de uma região inacessível do indivíduo. De fato, não haveria um significado imanente a cada palavra ou termo, mas uma espécie de imanência do sentido estreitamente enraizada na circunstância de enunciação. Tal circunstância, todavia, não deve ser compreendida como uma divisão ontológica entre o conteúdo expresso e as regras de expressão: as regras do uso se manifestam no próprio uso. E assim, “understanding a sentence is much more akin to understanding a theme in music than one may think” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 145): constata-se, pois, a interdependência entre a expressão e aquilo que se expressa, sem que seja possível, portanto, reduzir a perspectiva de Wittgenstein a uma mera obediência às regras. “This comparison between language and music”, pontua Cometti, “also holds with respect to the idea that what is found at the surface presupposes the complexity – or one could call the flesh – of everything in it which participates in our form of life” (COMETTI, 2002, p. 79-80).

A ênfase no caráter contingencial e público do processo de significação em Wittgenstein encontra ecos na desconfiança que Merleau-Ponty nutre em relação à cisão entre o elemento corpóreo e o pensamento reflexivo advogada pelo racionalismo moderno. Cabe lembrar, neste ponto, a suspeita do filósofo francês em relação à obra *sartriana*, que atualizaria, por assim dizer, o intelectualismo racionalista através da formulação do par *em si e para si*. Merleau-Ponty rejeita o pensamento de sobrevoos que funda uma dicotomia entre sujeito e objeto (e seus pares correlatos: corpo e alma, matéria e espírito, mundo e consciência, fato e ideia, sensível e inteligível) a qual submete este – enquanto exterioridade pura – àquele – marcado essencialmente pela presença de uma consciência transparente a si mesma que, por sua vez, domestica o mundo por meio da posse intelectual deste. Wittgenstein, por sua vez, ao considerar as atividades humanas um conjunto de *jogos de linguagem*, descarta também a possibilidade de uma consciência transparente a si mesma traduzida na existência de uma linguagem privada e uma interioridade independente da *práxis* linguística. **Nas respectivas rejeições ao intelectualismo, ambas as linhas filosóficas fornecem subsídios a Rosalind Krauss em sua defesa da externalidade, devendo esta noção ser compreendida em seu vínculo estreito com as experiências expressivas e perceptivas tanto do artista quanto do observador.**²⁰³ Tal consideração parece de suma importância porque tece o

²⁰³ Há ainda uma questão um pouco espinhosa a respeito da externalidade que merece ser investigada: a externalidade enquanto vínculo com um fim externo. Trata-se de um problema suscitado a partir da seguinte afirmação de Denis Hollier quando analisa as contradições hegelianas expressas na distinção entre signo e símbolo: “This same wavering concerning externality exists not between content and the form expressing it, but between the end and its means” (HOLLIER, 1995, p. 12). A questão que se coloca é a seguinte: se o símbolo hegeliano é autônomo – segundo Hollier, a arquitetura simbólica, cujo exemplo maior é, para Hegel, a Torre de Babel – não seria uma mediação tendo em vista um fim, um propósito: ele basta a si mesmo. Quando esta discussão é direcionada à externalidade de Krauss, pergunta-se: a que propósito

vínculo entre a apologia da exterioridade de Krauss a uma discussão mais geral (e mais tradicional) em torno do conceito de *expressão*.

A confluência entre o pensamento de Merleau-Ponty e o de Wittgenstein quanto à exterioridade contempla também a questão da percepção. Como se constatou mais acima, o primeiro descarta o espaço geométrico da perspectiva (ou melhor, o particulariza enquanto uma construção espacial possível) em uma argumentação em favor de uma perspectiva vivida fundamentalmente marcada pela relação diacrítica entre os objetos percebidos. Tal relação parece embasar também a abordagem do segundo para a percepção visual, quando ele defende, por exemplo, a impossibilidade de se observar todos os aspectos de uma configuração visual de uma única vez. Há, neste caso, uma relação constante de transformação onde aquilo que é absoluto é a inconstância da percepção visual.

Os pontos de contato entre as abordagens de Merleau-Ponty e Wittgenstein não devem ser lidos como uma tentativa de síntese entre as tradições analítica e fenomenológica. De fato, trata-se de duas matrizes filosóficas distintas, sendo, talvez, a principal diferença entre elas a centralidade da linguagem em Wittgenstein. Cometti:

The autonomy of grammar, the place of language and its role in language, make Wittgenstein's investigations quite different from some of Merleau-Ponty's intuitions. They mark off a boundary between these two thinkers, which is to a significant extent the very boundary between phenomenology and analytic philosophy (COMETTI, 2002, p. 73).

Até mesmo Mário Pedrosa, em suas “Especulações filosóficas”, reúne as duas matrizes filosóficas ao abordar o conflito entre o “dizer” e o “expressar”, considerando tanto a forma perceptiva quanto a palavra enquanto “experiências fenomenológicas antes de tudo” (PEDROSA, 2015, p. 374). A diferença é assim descrita pelo crítico brasileiro:

Para Wittgenstein é preciso antes de tudo apartar da palavra sua pretensa significação, pois, ao contrário de esclarecer, a noção de significação a rodeia de uma névoa. Para Merleau-Ponty, a palavra é vegetação na sua natureza intrínseca, geradora de significações, impondo dimensões de pensamentos que se tornam inalienáveis assim que é falada. Ao contrário de Wittgenstein, quebra-se para ele a linguagem quando se faz dela um código. Para um, a significação é o verdor fecundo e eterno da linguagem, para o outro, uma névoa embruxadora. Não se pode transformar a linguagem em código, diz um; não há linguagem, mas linguagens, sustenta o outro; instrumentos de uso, regras de jogo, e os jogos são muitos, como: dar ordens e obedecê-las, descrever um objeto segundo sua aparência ou dando suas medidas, resolver um problema em aritmética prática etc. [...] Um submete a palavra a um tratamento analítico de severo rigor lógico. O outro credita a palavra com latentes virtualidades criativas (PEDROSA, 2015, p. 378).

O limite entre as duas linhas argumentativas pode ser observado, por exemplo, nas distintas abordagens para a cor. Segundo Merleau-Ponty, a

estão mobilizados os meios? Resposta: afirmação da própria externalidade. Caso este fio de pensamento esteja correto, a externalidade que Krauss observa nas obras estadunidenses seria, ao fim e ao cabo, autorreferente, na medida em que não apresenta propósito algum (social, político etc.) externo a si mesma, nenhum fim que não sua própria afirmação. **Pode-se dizer que seria então uma externalidade ideal?**

tentativa de Cézanne de recuperar o objeto por trás da atmosfera impressionista (a rede de reflexos) está intimamente associada ao uso de cores quentes e do preto. A “recuperação do objeto” por trás da atmosfera equivale, com isso, à “cor real sob as aparências”:

Digo que minha caneta é preta e a vejo preta sob os raios do sol. Mas este preto é muito menos a qualidade sensível preto do que uma potência tenebrosa que irradia do objeto, mesmo quando ele está coberto por reflexos, e este negro só é visível no sentido em que o é o negrume moral. A cor real permanece sob as aparências assim como o fundo continua sob a figura, quer dizer, não a título de qualidade vista ou pensada, mas em uma presença não sensorial (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 410).

Enquanto que em Wittgenstein a cor, especificamente em *Investigações filosóficas*, está submetida ao privilégio da linguagem:

It looks to us as if we were saying something about the nature of red in saying that the word “Red exists” do not yield a sense. Namely that red does exist ‘in its own right.’ The same idea – that this is a metaphysical statement about red – finds expression again when we say such a thing as that red is timeless, and perhaps still more strongly in the word “indestructible.” But what we really want is simply to take “Red exists” as the statement: the word “red” has a meaning. Or perhaps better: “Red does not exist” as “Red has no meaning.” Only we do not want to say that that expression *says* this, but that *this* is what it would have to be saying *if* it meant anything. But that it contradicts itself in the attempt to say it – just because red exists ‘in its own right.’ Whereas the only contradiction lies in something like this: the proposition looks as if it were about the color, while it is supposed to be saying something about the use of the word “red” (WITTGENSTEIN, 1968, p. 28-9).

Nota-se, com isso, que o filósofo alemão, ao referir-se a alguns jogos de linguagem em que a cor representa um elemento essencial, o elemento cromático se reveste, na realidade, de uma palavra-cor. Tal não é a perspectiva de Merleau-Ponty. Mesmo assim, Cometti defende uma convergência entre as duas linhas argumentativas especificamente no que se refere ao uso expressivo (ou criador) da linguagem que surge, todavia, no seio de seu uso empírico. Quanto a isso, veja-se a seguinte passagem de Merleau-Ponty:

Assim como a fala significa não apenas pelas palavras, mas ainda pelo sotaque, pelo tom, pelos gestos e pela fisionomia, e assim como esse suplemento de sentido revela não mais os pensamentos daquele que fala, mas a fonte de seus pensamentos e sua maneira de ser fundamental, da mesma maneira a poesia, se por acidente é narrativa e significante, essencialmente é uma modulação da existência (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 209).

Ao que Cometti comenta:

To what degree would Wittgenstein have agreed? Several of his remarks on poetry and music give good grounds to think that he agrees that poetry is a “modulation of existence,” and that expression could not be distinguished from what is expressed. In this regard, the two authors have a common perspective

which gives rather singular resonance to what they say, even if they disagree on other points²⁰⁴ (COMETTI, 2002, p. 87).

2.3.7

A linha como linguagem

O elo entre as linhas filosóficas de Merleau-Ponty e Wittgenstein é realizado tanto por Michael Fried quanto por Rosalind Krauss. No primeiro caso, em seus textos sobre a obra de Anthony Caro, Fried, em um primeiro momento, faz uso de um enquadramento fenomenológico, substituindo-o posteriormente em termos *wittgensteinianos*. Sobre tal entrelaçamento, Fried comenta:

My dream was to bring together Merleau-Ponty's concern with modes of being in the world with the savor of Wittgenstein's "grammatical" investigations, and although even that may have been overambitious it still seems to me to have been worth the attempt (FRIED, 1998, p. 31).

Tal parece ser também a ambição de Rosalind Krauss. Todavia, ao contrário de Fried – para quem “it would be hard to overstate the importance of Wittgenstein's later writings, as expounded and developed by Cavell, to my sense of my own project not just as a critic but also as an art historian” (FRIED, 1998, p. 33) –, Krauss parece conferir mais destaque ao pensamento de Merleau-Ponty do que àquele de Wittgenstein.²⁰⁵ Tal hipótese ganha validade quando se observa, por exemplo, a dependência das interpretações das obras de Judd, Serra e Brancusi em relação à teoria fenomenológica, sem a qual elas cessariam de existir. O mesmo não pode ser dito de sua apropriação da filosofia analítica da linguagem, visto que nenhum de seus textos são baseados inteiramente nela, havendo apenas certas ideias e noções desenvolvidas por Krauss ocasionalmente. Em alguns momentos, passagens de Wittgenstein surgem apenas como metáforas ou anedotas, sem, contudo, embasarem as análises.

Há, entretanto, um ensaio em que se pode constatar tanto a importância da filosofia analítica da linguagem para a estratégia argumentativa de Krauss como a aproximação realizada pela autora entre as perspectivas de Wittgenstein e Merleau-Ponty. Trata-se de “Line as Language”, escrito por ocasião da exposição *Line as Language: Six Artists Draw*, que ocorreu na Princeton University em 1974. Com curadoria de Krauss, a mostra contou com contribuições de Sol

²⁰⁴ Cometti ainda observa o uso de metáforas similares para descrever a experiência perceptiva e linguística nos dois autores: quando Merleau-Ponty recorre à impressão de André Marchand de que as árvores lhe olhavam e lhe falavam; e a face da palavra que nos olha, segundo Wittgenstein. Para ele, os dois casos manifestam o enraizamento de nossas práticas no mundo.

²⁰⁵ Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, também reconhece o vínculo entre a pesquisa minimalista e as investigações filosóficas de Wittgenstein: “A visão desses objetos [específicos do Minimalismo], a leitura dos manifestos teóricos que os acompanharam, tudo parece advogar em favor de uma arte esvaziada de toda conotação [...]. Em todo caso, de uma arte que se desenvolve fortemente como um anti-expressionismo, um anti-psicologismo, uma crítica da interioridade à maneira de um Wittgenstein – se nos lembrarmos de como este reduzia ao absurdo a existência da linguagem privada, opunha sua filosofia do conceito a toda filosofia da consciência, ou reduzia a migalhas as ilusões do conhecimento de si” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 59).

LeWitt, Mel Bochner, Dorothea Rockburne, Richard Tuttle, Richard Serra e Robert Morris.²⁰⁶

Como o próprio título sugere, a perspectiva curatorial propõe uma abordagem linguística para o elemento linear. De que modo isso se dá? A partir da formulação de uma dicotomia entre dois tipos de desenho, uma “distinction between drawing as illusionistic projection – pointing to something beyond itself – and drawing as a species of marking on this world” (KRAUSS, 2010, p. 208-9). Tanto os tradicionais afrescos quanto pinturas como a *Última ceia*, de Leonardo, são emblemas da primeira estratégia compositiva, estabelecendo uma cisão entre a imagem e o seu suporte:

Whatever the damage to the wall of Santa Maria delle Grazie in Milan, for example, the stains and pitting and cracking of that surface are not conceivable as part of Leonardo’s *Last Supper*. Although the illusionistic space onto which that painting opens is identified as related to the real space of the refectory, it is a relationship that is ideal rather than literal, transforming the wall itself and, by retroactive inference, transforming the room as well (KRAUSS, 2010, p. 208).

Os *Wall Drawings* de Sol LeWitt representam o outro polo da oposição. Nesse caso, conforme postula o próprio artista, as propriedades físicas da parede, antes de serem dissimuladas sob a projeção ilusionista, constituiriam parte importante do trabalho, devendo então ser considerados partes integrantes dele. Não é difícil perceber aqui ecos da argumentação de Robert Morris em sua defesa das variáveis circunstanciais da luz, do espaço e do corpo que vem se somar ao objeto de arte. De fato, o questionamento da autonomia do objeto de arte em um contexto ampliado que leva em consideração os aspectos contingenciais de uma dada situação está no cerne dos três comentários.

Levando em conta a distinção entre dois tipos de espacialidade, há que se considerar – para um entendimento da abordagem da linha como linguagem a partir das investigações de Wittgenstein – a analogia que a ensaísta propõe entre o espaço ilusionista e o modelo de expressão pautado em uma consciência interna e transparente a si mesma:

If we think about the art that issues from a necessarily unverifiable internal space – the space of the private language – we might make a connection between the way in which “expression” functions as a model in time for the same kind of things for which illusionism in painting serves as a spatial model (KRAUSS, 2010, p. 210).

Trata-se de uma similitude que ressurgiu em dois textos siameses a “Line as Language”: “Double Negative”, o último capítulo de *Passages in Modern Sculpture*, e “Sense and Sensibility: Reflection on Post ’60s Sculpture”. Muitas passagens destes três ensaios são idênticas, constituindo, portanto, uma única linha argumentativa segundo a qual o espaço interior do artista (que Krauss não cansa de associar à figura de Rosenberg, como comprova sua menção em

²⁰⁶ “In 1973, recognizing the experience a practicing critic could bring to the campus, Dean Aaron Lemonick of Princeton University named me as director of their Visual Arts Program. It was in this context that I invited Richard Serra, Sol LeWitt, Mel Bochner, Robert Morris, Dorothea Rockburne, and Richard Tuttle to participate in the exhibition ‘Line as Language’ by making works in situ at Princeton Art Museum” (KRAUSS, 2010, p. ix).

“Double Negative” [1981, p. 256]) é análogo ao espaço projetado pela ilusão pictórica:

On its most abstract level, traditional Picture-making is a philosophical argument about the nature of appearance, suggesting that its very possibility depends on a consciousness that is the ground for all relatedness, for all differentiation, for the constitution of perceptual wholes – and that that consciousness operates within the priorness of a mental space. The ground of Western illusionism is an entrenched Cartesianism. Thus, just as intention can be understood as a necessarily private, because internal, mental event, which externalizes itself through the selection of objects, the objects that appear within pictorial space can be seen as issuing from an internalized, prearranged set of coordinates (KRAUSS, 2010, p. 210-1).

A analogia entre a intenção subjetiva e a ilusão pictórica pode ser lida enquanto o vínculo proposto por Krauss entre as desconfianças respectivas de Wittgenstein e Merleau-Ponty quanto às existências de uma linguagem privada e de um pensamento de sobrevoo. A importância da produção norte-americana a partir da década de 1960 reside precisamente aí: na afirmação destes modelos filosóficos questionadores – ora via uma filosofia da percepção, ora via uma filosofia da linguagem – do idealismo racionalista. Em “Line as Language”, enquanto que o argumento de Merleau-Ponty é associado à obra de Richard Serra, a teoria do último Wittgenstein é assim comentada pela autora:

Again and again Wittgenstein tried to sever the certainty of these claims [to know] from a Picture of a mental space in which definitions and rules are stored, awaiting application. His work became an attempt to confound our Picture of the necessity that there be a private mental space (a space available only to the single self) in which meanings and intentions have to exist *before* they can issue into the space of the world. The model of meaning that Wittgenstein implores us to accept is a model severed from the legitimizing claims of a private self. The significance of the art that emerged in this country [U.S.A.] in the early 1960s is that it staked everything on the truth of that model. [...] that model of externalization operates throughout the kind of sculpture that came to be known as minimalism. One by one, artists like Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre, and Sol LeWitt came to see that the problem of illusionist drawing was not confined to painting, but operated within the area of sculpture as well (KRAUSS, 2010, p. 214).

Como linguagem, o elemento linear está a serviço não de uma espacialidade ideal, ilusória e à parte de seu contexto, mas da afirmação de um *jogo de linguagem* determinado por um espaço literal, cultural e público, sendo este o contexto de um processo de significação totalmente atrelado à interação entre sujeitos e objetos. A forma não é constituída, com isso, em um espaço reservado – da mente ou da obra de arte –, mas nas próprias condições, abertas sempre à verificação, de sua materialidade. Se em “Line as Language”, o modelo de externalidade se volta para o desenho, em “Double Negative”, ele é direcionado para as propostas escultóricas. A passagem do desenho à escultura (motivada, supõe-se, pela obra de Richard Serra), além de sublinhar a coerência argumentativa da autora, informa, sub-repticiamente, o elo entre a teleologia da externalidade de Krauss e a apologia histórica da arte abstrata de Greenberg.

2.4

Minimalismo: entre a teatralidade e a ilusão

Em seus escritos, Michael Fried e Rosalind Krauss analisam a produção associada à *Minimal Art* em confronto com a ótica *greenbergiana*. Se até então as perspectivas dos autores confirmavam-se mutuamente, a partir daqui elas seguem caminhos distintos. Ilustra o distanciamento as respectivas abordagens que cada um realiza da proposta minimalista: enquanto Krauss, desde o primeiro momento em que reflete sobre obras de Donald Judd e Dan Flavin, evidencia sua contradição fundamental – a presença da ilusão, a despeito de sua rejeição pelos artistas –, Fried, por sua vez, atém-se ao pretensão literalismo destas propostas denominando-o de teatralidade – ou seja, Fried focaliza a proposta teórica minimalista; Krauss a confronta com a experiência das obras.

2.4.1

A ilusão minimalista

“Allusion and Illusion in Donald Judd”, é um dos primeiros ensaios publicados por Krauss na *Artforum*, em maio de 1966, conforme ela recorda:

As one of my first assignments for *Artforum*, I was asked to write about a group of gallery exhibitions including Donald Judd's. I don't think I really knew anything much about Minimalism, though it was clear to me that there were certain relations in Judd's work to Stella as well as to Kelly. But what struck me as bizarre about Judd was the degree to which two totally contradictory things were going on. One was the construction of four-square, internally uninflected, declarative boxes. The other was the use of mirror surfaces to create strangely illusionistic reflections. So I wrote a kind of puzzled but anyway dutiful review, describing what all this looked like and Phil made it into an article. Phil actually turned various things that I had written as gallery reviews into articles (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 143).

Três eixos de discussão entrelaçados aparecem em “Allusion and Illusion in Donald Judd”: a identidade entre a obra de arte e o objeto comum; a inadequação entre o pensamento de Judd e sua obra; e a relação entre a produção de significado e a literalidade física de suas proposições. O título impõe, de imediato, o viés analítico de Krauss, mediante o qual a autora observa a inadequação entre os argumentos teóricos de Judd – que decretam uma ausência de alusão e de ilusão em favor da materialidade do objeto – e as suas obras. Identificada como um simples objeto, a obra de arte não mais faria referência a nada que escapasse de sua concretude visível: não aludiria a nada que lhe é externo, muito menos produziria quaisquer tipos de efeitos ilusórios.

Ao contrário desta negação de uma componente alusiva e ilusória nas esculturas de Judd, Krauss constata a extrema beleza de tais objetos²⁰⁷ ao lado

²⁰⁷ Tal beleza é esclarecida, em parte, pelo comentário de Bois a respeito das obras: “What then did these cubes and other ‘primary forms,’ these geometric ready-mades, have to do with the liquid reflections of the polished brass and steel, the loud colours of the plexiglass, or the rich

das “pistas falsas” que eles impõem a uma apreensão pautada unicamente na identificação literal e posterior descrição de seus atributos físicos. Para Judd, suas obras “rather than inducing idealization and generalization and being allusive, it excludes. The work asserts its own existence, form and power. It becomes an object in its own right” (JUDD *apud* KRAUSS, 2010, p. 91). Mas, para Krauss, as obras de Judd exploram determinadas premissas visuais com o intuito direto de questioná-las. Sendo assim, estes objetos de arte, em toda sua materialidade, supõem premissas geométricas e arquitetônicas, confundindo-as: as obras deixam de confirmar teoremas matemáticos preestabelecidos. Há um efeito ilusório nas obras minimalistas, visto que aquilo que à primeira vista é tomado como uma verdade perceptiva, em uma nova apreensão visual será negado.

A autora oferece dois exemplos, ambos partindo de uma obra representante da série *Progressions* (1965), formada por duas barras horizontais justapostas e presas na parede, que diferem entre si por dois aspectos: a cor e os espaços vazios que particionam a barra inferior em dez pedaços espaçados ao longo da viga contínua superior. Os vãos e os fragmentos que compõem o elemento inferior estruturam-se a partir de sequências numéricas – sendo, portanto, uma “série de séries” geométricas, aritméticas, harmônicas²⁰⁸ etc. – de modo que simples fórmulas matemáticas são traduzidas em volumes visualmente complexos, resultando daí diversas possibilidades espaciais baseadas nas relações entre comprimento e proporção.

A vista frontal de uma *Progression* lança a hipótese de os fragmentos estarem presos na raia metálica acima, conjectura logo refutada quando substitui-se a visão frontal pela lateral: a barra superior, na realidade, é oca e a raia inferior possui, na realidade, um formato em L, apoiando, com isso, a primeira. Nesta posição oblíqua, nota-se também uma alusão da obra ao sistema projetivo da perspectiva, visto que os intervalos da obra de Judd, estruturados a partir de séries matemáticas, referem-se ao espaço geométrico regular sem, todavia, o confirmarem – as variações de tamanho entre cada segmento impõem um curto-circuito visual ao espaço monocular.

Com isso, há tanto ilusão quanto alusão nas esculturas de Judd: a literalidade das obras apresenta pistas visuais falsas, na medida em que os objetos, estruturados por séries matemáticas, não confirmam princípios geométricos universais. “The work”, afirma Krauss, “plays off the illusory

amber of the copper? Like a fair number of critics at the time (I later verified this), I couldn't understand what the work's sensuality brought to its 'factuality;' in fact, I saw it as a lapse into the very illusionism that Judd, to his credit, had always strongly opposed” (BOIS, 1991, p. 3). Para o autor, obras de Judd, como *Wallraf-Richartz*, estão fundadas em uma dialética sutil entre a identidade geométrica da figura e a impossibilidade de perceber tal identidade.

²⁰⁸ Judd utiliza progressões geométricas, formadas por uma sequência numérica na qual o número seguinte é obtido a partir da multiplicação do número precedente por uma razão fixa (exemplo: 1, 2, 4, 8, 16); progressões aritméticas, nas quais o número seguinte é obtido a partir da soma do número precedente por uma razão fixa (exemplo: 1, 4, 7, 10, 13); séries harmônicas alternadas (1, -1/2, 1/3, -1/4), cuja soma é considerada o $\ln 2$, havendo portanto um ponto convergente; e, ainda, a Sequência de Fibonacci, formada por uma sequência de números inteiros (geralmente iniciando-se com 0 ou 1), onde cada termo subsequente corresponde à soma dos dois precedentes. A Sequência de Fibonacci, conhecida desde a Antiguidade, surge em configurações biológicas, como nas conchas espiraladas dos náutilos, nas folhas distribuídas em uma haste ou no caule de determinadas plantas, ou ainda em arranjos de cones de alcachofras, bromélias e abacaxis. Cabe ressaltar ainda que a taxa de crescimento desta sequência tende à razão áurea, recorrente nas pinturas renascentistas.

quality of the thing itself as it presents itself to vision alone” (KRAUSS, 2010, p. 98). Se assim é, as criações de Judd não prescindem da experiência. Ao contrário: dirigem-se à percepção imediata a fim de que sejam relativizadas determinadas premissas visuais “absolutas”, isto é, as obras não confirmam conhecimentos prévios, mas os relativizam: “the work itself exploits and confounds previous knowledge to project its own meaning” (KRAUSS, 2010, p. 97). Não são objetos do conhecimento, coisas transparentes a uma visão onisciente que as circunscreve, mas objetos da percepção, uma vez que põem à prova da experiência verdades previamente estabelecidas. Neste sentido, as esculturas requerem uma apreensão fenomenológica, tal como aquela professada por Maurice Merleau-Ponty.

Por tudo isso, a obra de Judd – seguindo a lógica historiográfica proposta por Greenberg e Fried, a qual professa o necessário enfrentamento crítico do artista em relação à tradição que o antecede – estabelece um contraponto àquela desenvolvida por David Smith. A tese de Krauss é que algumas possibilidades escultóricas não realizadas em Smith chegariam a termo nas criações de Judd. Em *Cubi*, uma de suas últimas séries, Smith apropria-se da moldura pictórica no intuito de produzir esculturas cursivas, que oferecem uma sensação óptica pura, desviando-se da valorização dos aspectos escultóricos tradicionais, em especial a massa e o volume. Entretanto, ainda nestes trabalhos, que para Robert Morris são “one of the few to confront sculptural surfaces in terms of light” (MORRIS, 1968 p. 225), o escultor utiliza um princípio construtivo compositivo, tratando de relacionar as partes a fim de compor um todo. Judd, por sua vez, o descarta, aludindo a princípios construtivos somente para problematizá-los. E, assim, suas obras envolvem o espectador em uma experiência “which is on the one hand more illusive than that of either a normal easel painting or an easily cohesive sculptural form, and on the other hand more immediate than both” (KRAUSS, 2010, p. 100). Por endereçarem unicamente à visão, reforçando o caráter anti-idealista da percepção visual, as esculturas de Judd se relacionam criticamente com a obra de David Smith, tendo o artista minimalista sobrepujado algumas limitações expressivas de seu predecessor, em especial a superação da ilusão pictórica rumo a uma ilusão viva, puramente óptica.

Observe-se que neste que é um de seus primeiros ensaios, Krauss já faz uso do par opositivo conhecimento versus percepção para analisar a obra de Judd. Como se tem constatado, esta dicotomia é fundamental para se compreender a distinção entre a produção escultórica europeia daquela surgida nos Estados Unidos. Associado a isto, encontra-se também o binômio tátil-visual, que, como se viu, parte de uma apropriação de Riegl por Greenberg e que será explorado recorrentemente tanto por Michael Fried quanto por Krauss. A associação entre os dois pares se dá na medida em que a visão onisciente que pressupõe um objeto do conhecimento está vinculada à posse tátil desse mesmo objeto. Por outro lado, um objeto da percepção oferece-se em toda sua visualidade, requerendo uma boa dose de experiência para ser apreendido. Além disso, seguindo a narrativa *greenbergiana*, Krauss trata de inserir Donald Judd na mesma tradição escultórica de David Smith, notadamente norte-americana e modernista. O que deve ser notado é o interesse de Rosalind Krauss pelo *medium* escultórico logo em 1966, podendo o ensaio comprovar a extensão de sua preocupação com os rumos da escultura moderna.

Em 1971, em “Problems of Criticism X: Pictorial Space and the Question of Documentary”, Krauss reitera sua desconfiança quanto ao Minimalismo,

entrevendo um idealismo na pretensa literalidade das obras de Donald Judd e Robert Morris. Referindo-se ao trabalhos destes dois artistas como escultura literalista (ressoando aqui a denominação de Michael Fried), Krauss questiona a necessária copresença entre a obra e o espectador:

The moves that Morris and Judd make are still located on grounds of illusionism, if only because it is that issue that they want to overcome. And it is because of that that I feel illusionist, and ultimately idealist, questions are continually raised by their work (KRAUSS, 1971, p. 70).

Sem se referir pontualmente a nenhum trabalho de Donald Judd, Krauss postula que sua obra oferece experiências perceptivas submetidas ao reconhecimento cognitivo, havendo aí, portanto, uma submissão da primeira esfera à segunda. Quanto a isso, a ensaísta recorre à desconfiança de Wittgenstein quanto às proposições e sua defesa das circunstâncias associadas às *language games*. Ao analisar as *Mirrored Boxes* de Robert Morris, Krauss questiona também a presença dos cubos que constituem o trabalho. Por mais que elas dissolvam a própria aparência formal em função dos reflexos do espaço circundante, o reconhecimento das formas cúbicas ainda está associado a um racionalismo idealista que tensiona, por sua vez, a co-presença demandada pela obra literalista.²⁰⁹

This notion of grasping three-dimensionality through an intuition of the internal reciprocity or interdependence of its surfaces is symbolized for us in the mutual reflectivity that occurs in real space among the four cubes. Morris may talk about *Gestalts*, but his sculpture from this period comes across with a kind of hard-edged idealism (KRAUSS, 1971, p. 70).

A tensão entre uma ilusão tátil e uma ilusão óptica fundamenta também as considerações de Krauss a respeito das obras de Robert Irwin e Dan Flavin. Se a autora nota um conflito na obra de Judd entre o caráter imediato da experiência proposta por suas *Progressions*, sem haver aí uma diminuição de sua componente ilusória, as obras de Irwin e Flavin, por sua vez, ainda conservam resquícios pictóricos tradicionais ao oferecerem ilusões estáveis. Tal distinção entre os tipos de ilusão propostos pelos artistas minimalistas é de fundamental importância, pois, caso não se tenha em mente as naturezas distintas de ilusão entre a obra de Judd e a obra de Flavin, por exemplo, pode-se equivocadamente assumir que o ilusionismo em Judd seria aquele atrelado ao idealismo racionalista em seu desejo de apreender globalmente os objetos. No caso de Judd, porém, há apenas ilusão e alusão por uma via negativa. Ainda assim, deve-se registrar aqui o fato de Krauss não defender a poética do artista, mesmo interpretando-a do ponto de vista fenomenológico. O que a ensaísta na realidade faz é identificar na obra de Donald Judd um certo pictorialismo,²¹⁰ não havendo

²⁰⁹ Frente a isso, Krauss comenta o trabalho de Robert Smithson, em especial *Spiral Jetty*, visto que o artista “is not asking what kind of evidence our senses could possibly provide us with, but what is the nature of the evidence the world provide us” (KRAUSS, 1971, p. 71). A autora se refere pontualmente aos índices geológicos que conformam a obra de Smithson, localizada em um lago salgado cuja existência é envolta em justificativas míticas.

²¹⁰ Ao vincular Albers a Judd, Bois também endereça tal pictorialismo: “Judd’s position is clear, and perfectly congruent with his declared empiricism: even if their structural is identical, none of his stacks, none of the works related to the Wallraf-Richartz piece, none of the mural progressions, no work is ever the same as another. It’s just like Albers’s *Homage to the Square*, a

uma mudança em seu ponto de vista ao longo das décadas, como comprova o seu comentário contundente realizado na mesa-redonda entre os editores da *October*, “The Reception of the Sixties”:

It never occurred to me that Flavin and Judd were painters. Yet now I perceive that not only did they begin as painters, they continued to be such. So that even though Judd is the author of a famous essay arguing that painting should lose its virtual dimensions to become a “specific object,” he remains a painter – totally involved with questions of illusion [...] Think of Flavin as well, with his recurrent use of frames made of fluorescent fixtures set in the corners of rooms, their lights directed inward at the converging walls. Not only this generates an incredible sense of virtuality, but since this transformed and sublated architectural resonances with three-dimensionality made to glow with Trinitarian connotations. And on this retrospectively formed horizon what’s come into focus is the term “academicism,” because I think there’s something deeply academic in Flavin’s or Judd’s practice, something not shared by other minimalists (KRAUSS *et al.*, 2013, p. 120-1).

O intervalo de aproximadamente três décadas entre as primeiras análises das obras de Flavin e Judd e o debate entre os editores da *October* não fez com que Krauss mudasse de opinião a respeito destes artistas. Elegendo como lema “pictorial makes academic”, a ensaísta observa na ilusão minimalista uma persistência dos valores pictóricos tradicionais, em especial a ênfase na autonomia da obra de arte e também a cisão entre o espaço interno da obra do campo de ação do observador. O pictorialismo também se manifesta nas obras de Robert Irwin. A este respeito, em uma *review* publicada em dezembro de 1969, a crítica afirma que o artista californiano não possui uma consciência crítica do efeito ilusório promovido pelos seus trabalhos, pois,

Irwin [...] continues to take the picture’s relationship to the wall as one which automatically guarantees illusion. Therefore, although his work is no longer physically framed nor portable in the old sense, it settles itself comfortably within the traditional notion of the easel painting (KRAUSS, 1969, p. 69).

No caso de Dan Flavin, Krauss observa em janeiro do mesmo ano:

As Flavin deploys it, the **fluorescent tube is clearly a graphic device**. It possesses both the figurative density of a line, and the inherent ambiguity of its position in space. It can build images, the interiors of which are different in quality from the space outside them; it can differentiate or divide space either along a frontal surface or in depth. Finally, **it can produce stable illusions**, as when corners of rooms are eradicated by even lighting, or skewed by contradictory cast shadows. [...] Modeling is as important to Flavin as it ever was in traditional drawing – for it is the changing value of luminous diffusion which produces the effects of Flavin’s images (KRAUSS, 1969, p. 53-4).

A consideração gráfica dos tubos fluorescentes utilizados por Flavin faz com que a ensaísta constate, de modo semelhante à sua consideração para a

painter for whom Judd, in basing a large part of his work on the potential gap between a ‘factual’ form or color and its ‘actual’ perception (as Albers put it), very early felt a certain elective affinity’ (BOIS, 1991, p. 11).

exposição de Irwin, o pictorialismo de sua obra.²¹¹ Sendo assim, seus projetos têm como substrato comum a investigação do elemento linear e sua capacidade (misteriosa, diz Krauss) de reproduzir as condições visuais. Vinculada ao **ilusionismo táctil**, a obra de Flavin produz então a ilusão de profundidade e sua inacessibilidade física, simultaneamente. Tal inacessibilidade física do espaço tridimensional, neste caso, está associada ao fato de as esculturas de Flavin estarem estruturadas em torno de eixos e núcleos: os tubos fluorescentes. Sendo assim, as lâmpadas frias funcionam como espinhas dorsais que tratam de ocultar a medula do trabalho, estando, portanto, a obra de Flavin associada à tradição escultórica do século XIX e o mistério correspondente da criação formal. Este vínculo é também comentado por Hal Foster décadas mais tarde, sendo ele um prelúdio das propostas reunidas sob o epíteto *Light Art*, na medida em que submete o espaço físico ao ilusionismo luminoso:

In my own literalism (which was deepened by the literalism of process and site-specific art), I didn't attend enough to how this illusionism, however transformed, might be preserved in Minimalism, even expanded by it – and, further, released everywhere, in the dispersive opticality of the Light and Space art that floated on Minimalism (especially on Flavin), with Robert Irwin, James Turrell, and others [...] Flavin engages other oppositions – between immediacy and mediation, for example, and materiality and immateriality – oppositions in play almost everywhere in advanced art of the '60s. [...] yet the tension is difficult to maintain, and often his work appears more site erosive than site specific [...] With Flavin we see Minimalist anti-illusionism troped or trumped as an expanded field of illusionism. That is to say, his work moves beyond the frame of painting and off the pedestal of sculpture into a realm less of specific objects than of pictorial space writ large. [...] In his Minimalism (if that is still the right word), to literalize is also to pictorialize, even to opticalize: Illusion is not negated so much as extruded into space (FOSTER, 2005).²¹²

2.4.2

A teatralidade minimalista

Em seus *late writings*, Clement Greenberg atualiza a dicotomia entre arte e o *kitsch* a partir de uma redefinição do academicismo, rebatizado em meados da década de 1960 como *avant-gardism*: é neste polo onde o autor localiza o Minimalismo. Seguindo tal atualização, Michael Fried também propõe uma revisão da oposição, estabelecendo um antagonismo entre a arte modernista e aquilo que o autor denomina de *objecthood* (objetualidade), ou teatralidade. O antagonismo proposto por Fried deve ser lido então como uma diferença entre uma obra de arte e um objeto comum, fundada na capacidade que a primeira possuiria de “compel conviction”. Tal habilidade da obra de arte está relacionada

²¹¹ Mel Bochner, em seu ensaio “Serial Art, Systems, Solipsism”, também nota o pictorialismo de Dan Flavin: “One of the artists to make use of a basically progression procedure was Dan Flavin. [...] Although his placement of fluorescent lamps parallel and adjacent to one another in varying numbers or sizes is ‘flat-footed’ and obvious, the results are anything but. It is just these ‘brilliant’ results that confound and compound the difficulties” (BOCHNER, 1968, p. 99).

²¹² Para Foster, a poética de Dan Flavin, apesar de estar inserida no “movimento” de Judd e Andre, não representa por completo um “specific object,” mas um “specific phenomenon.” Eis a catástrofe do Minimalismo, também referida por Krauss em “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”: na medida em que a segunda linha do Minimalismo se torna dominante, com os trabalhos, por exemplo de Olafur Eliasson e os demais artistas da *Light Art*.

intimamente com sua *shape*, conforme o autor explicita em “Art and Objecthood”:

What is at stake in this conflict is whether the paintings or objects in question are experienced as paintings or as objects and what decides their identity as *painting* is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects. This can be summed up by saying that modernist painting has come to find it imperative that it defeat or suspend its own objecthood, and that the crucial factor in this undertaking is shape, but shape that must belong to *painting* – it must be pictorial, no, or not merely, literal. Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not indeed as a kind of object in its own right. It aspires not to defeat or suspend its own objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such (FRIED, 1998, p. 151).

Em “Art and Objecthood”, Fried retoma a discussão iniciada em “Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons”, formulando uma tentativa de solucionar o impasse modernista do fim literalista, uma vez que, levada às últimas consequências, a lógica *greenbergiana* de valorização dos aspectos físicos da pintura deságua, por fim, no Minimalismo, sendo a própria pintura um obstáculo a sua plena conquista. Sendo assim, antes de serem filhos bastardos de Clement Greenberg, os minimalistas seriam seus filhos legítimos, na medida em que realizam por completo sua proposta reducionista, conforme propõe também Georges Didi-Huberman:

Percebe-se, ao ler esse texto de Judd [“Specific Objects”], a impressão estranha de um *déjà-vu* que teria se voltado contra ele mesmo: uma familiaridade trabalhando em sua própria negação. Esse, com efeito, é o argumento modernista por excelência, o da especificidade – alegada em pintura na renúncia à ilusão da terceira dimensão –, que retorna aqui para condenar à morte essa pintura mesma enquanto prática destinada, seja esta qual for, a um ilusionismo que define sua essência e sua história passada. Donald Judd radicaliza assim a exigência de especificidade – ou “literalidade do espaço”, como ele diz (*literal space*) – a ponto de ver nos quadros de Rothko um ilusionismo espacial “quase tridimensional” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 53).

A solução deste impasse é desenvolvida pela investigação da “viability of shape as such”, havendo aqui uma abordagem da *shape* como *medium*, algo que Fried se apropria da discussão proposta por Stanley Cavell. Sua abordagem questiona a valorização dos aspectos físicos e concretos que funda o vocabulário básico minimalista (constituído por unidades geométricas simples, geralmente ordenadas serialmente; e por materiais industriais não tradicionais, tais como compensado, alumínio, fórmica, acrílico, aço inoxidável, entre outros). Frente a isso, o autor investiga a qualidade pictórica da *shape*, elegendo a obra de Frank Stella como caso paradigmático, visto que o artista teria tangenciado a literalidade em suas *black paintings* (analisadas por Fried a partir da lógica dedutiva), tendo retornado em seguida ao âmbito das preocupações estritamente pictóricas em uma trajetória que substituiu uma relação de submissão entre a *depicted shape* e a *literal shape* por outra de continuidade. Resulta daí a suspensão de sua *objecthood*, isto é, “the condition of non-art” (FRIED, 1998, p. 152).

O foco de “Art and Objecthood” – o testamento do formalismo modernista, segundo Hal Foster (1996, p. 52) – é a relação entre a obra de arte e o seu observador. Contudo, é curioso que grande parte da argumentação se baseie primordialmente nas leituras²¹³ dos textos minimalistas, quatro em especial: “Notes on Sculpture”, publicado por Robert Morris em duas partes na *Artforum*, em fevereiro e outubro de 1966; “Specific Objects”, publicado em 1965 por Donald Judd na *Arts Yearbook* 8; “Questions to Stella and Judd”, entrevista realizada por Bruce Glaser e transmitida em 1964, sendo posteriormente editado por Lucy R. Lippard para a edição da *ARTNews* de setembro de 1966; e “Talking with Tony Smith”,²¹⁴ de Samuel Wagstaff, Jr., que apareceu primeiramente na *Artforum*, em dezembro de 1966. Visto que estes escritos norteiam tanto as considerações de Fried quanto as de Krauss, retomemos suas linhas gerais.

2.4.2.1

A doxa minimalista

“Notes on Sculpture” parte de um questionamento de Robert Morris em relação ao ofuscamento da prática escultórica frente à pintura modernista. Consta-se que o artista não se opõe à argumentação de Greenberg e Fried, mas reconhece o movimento gradual de valorização dos elementos pictóricos literais, a exemplo da estrutura dedutiva desenvolvida pelo autor de “Three American Painters”. Trata-se de um “long dialogue with a limit” (MORRIS, 1968, p. 223), no qual os elementos estruturais da pintura são paulatinamente enfatizados. Causa especial surpresa o fato de a reflexão de Morris em favor da escultura se basear na lógica *greenbergiana* de separação das artes. “There may indeed be a general sensibility in the arts of this time”, pontua Morris, “yet the histories and problems of each, indicate involvement in very separate concerns” (MORRIS, 1968, p. 223). Quanto a isso, o artista retoma a dicotomia tátil-óptica para afirmar a distinção entre a escultura e a pintura: “Clearer distinctions between sculpture’s essentially tactile nature and the optical sensibilities involved in painting need to be made” (MORRIS, 1968, p. 224).

As distinções passam, naturalmente, pela vocação anti-ilusionista da escultura, que, ao contrário da pintura, sempre esteve atrelada aos fatos concretos e literais concernentes ao espaço, à iluminação e aos materiais. Elaborando uma genealogia que remonta a Tatlin e Gabo, o autor defende a autonomia da escultura fundada em uma experiência concreta que descarta quaisquer alusões

²¹³ Tal consideração questiona a própria argumentação de Fried de que seu ensaio baseia-se não apenas nos textos, mas também nas experiências minimalistas. De acordo com o autor, a questão da teatralidade provém de sua “experience of literalists works and exhibitions during the previous several years, in particular my recurrent sense, especially in gallery shows devoted to one or another artist, of literalism’s singular effectiveness as mise-en-scène (Morris and Carl Andre were masters at it)” (FRIED, 1998, p. 40).

²¹⁴ É interessante observar que, se para Fried, Tony Smith é um artista minimalista, para Harold Rosenberg, ele é sua antítese: “With the Symbolists of the turn of the century, ‘pure art’ was an art of metaphysical essences. Smith’s structures are pure in this Symbolist sense, as quiet and solitary as the space under a viaduct at midnight. Minimalist constructions have an exactly opposite character; stripped of metaphysical intimations, they assert their purity by confronting the art public with an aggressive challenge to its expertness, like something offered ‘as is.’ Primary art is environmental and audience-participation art to no less a degree than a kinectic fun house or a Happening” (ROSENBERG, 1968, p. 307).

imagéticas. Para Morris, a situação escultórica não deveria suscitar nenhum tipo de transcendência das condições e das propriedades físicas e materiais da obra, como, por exemplo, o uso da cor nas pinturas de Olitski e Louis, em uma evidente alusão à especificidade *greenbergiana* e à análise dos pintores realizada por Michael Fried: “This transcendence of color over shape in painting is cited here because it demonstrates that it is the most optical, immaterial, non-containable, non-tactile nature of color that is inconsistent with the physical nature of sculpture” (MORRIS, 1968, p. 225).

Se Morris é *greenbergiano* em sua abordagem da escultura, ele o é em confronto com o próprio Greenberg. Deve-se ter em mente que, em “New Sculpture”, o crítico propõe uma suspensão de sua compartimentalização das artes. Em vez disso, Greenberg sugere uma ilusão de modalidades, através da qual o *medium* escultórico, ao se endereçar unicamente à visão por meio de uma “sheer visibility”, assume as características pictóricas bidimensionais. Morris, ao contrário, revoga a suspensão da especificidade: “Affirming, above all, the specificity of the medium, contesting the pictorially derived nature of its direction, he proceeded to propose, in sculptural form, the terms of a renewal” (MICHELSON, 2013, p. 26-7).

A renovação da qual fala Annette Michelson passa invariavelmente pela ênfase nos aspectos materiais da prática escultórica, que prevê, por seu turno, uma abordagem sistêmica onde o que conta não são tanto as qualidades intrínsecas de cada propriedade, mas a relação entre elas. Para tal, o artista deve investir em unidades geométricas simples, de modo que a *shape*, “the most important sculptural value”, seja apreendida imediatamente via *Gestalt*, pois “the object is but one of the terms in the newer aesthetics” (MORRIS, 1968, p. 232). O foco, com isso, desloca-se da relação interna entre as partes de uma dada estrutura para a relação externa entre as propriedades escultóricas relacionadas a fatores como espaço, iluminação, campo de visão e proporção. Tal deslocamento resulta também da escala da obra, que deve abrir mão de sua “quality of intimacy” resultante das combinações internas das partes em favor de sua “quality of publicness”, onde é reforçada a situação concreta proposta por uma escultura. Assim, a argumentação de Morris sublinha a importância da situação escultórica fenomenológica, algo que será determinante para a noção de externalidade desenvolvida por Krauss posteriormente, sendo central à nova sintaxe da escultura moderna:

One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from various positions and under varying conditions of light and spatial context. Every internal relationship, whether it be set up by a structural division, a rich surface, or what have you, reduces the public, external quality of the object and tends to eliminate the viewer to the degree that these details pull him into an intimate relation with the work and out of the space in which the object exists (MORRIS, 1968, p. 233).

Se Morris apropria-se do enquadramento *greenbergiano*, Donald Judd inicia o seu “Specific Objects” em tom *greenbergiano* (portanto, sem falsa modéstia), afirmando que “half or more of the best new work in the last few years has been neither painting nor sculpture” (JUDD, 1975, p. 181). As obras tridimensionais às quais Judd se refere não podem ser identificadas nem como

pintura nem como escultura devido a alguns motivos.²¹⁵ Em primeiro lugar, destaca-se o fato de tais manifestações tradicionais passarem a ser consideradas não como formas definitivas e inevitáveis de arte, mas como “gêneros” historicamente localizados, cada um apresentando suas qualidades específicas. Além disso, há um conjunto de desconfiças que os novos artistas nutrem em relação à pintura e à escultura, sem se furtarem, todavia, a propor vínculos e relações, por um lado, e a valorizar as conquistas precedentes, por outro. O artista esclarece que as práticas tridimensionais não são reunidas em torno de princípios normativos, a fim de formarem um grupo coeso que resulte em um movimento, um estilo ou uma escola. Justamente por isso, a lógica de argumentação de “Specific Objects” assemelha-se a uma compilação de características intimamente vinculadas às poéticas respectivas a cada artista, ecoando a “simply order, like that of continuity, one thing after another” (JUDD, 1975, p. 184), que o autor constata na obra de Frank Stella.

As suspeitas dirigidas à pintura referem-se primordialmente a dois elementos. De um lado, reprova-se o retângulo pictórico: “The main thing wrong with painting is that it is a rectangular plane placed flat against the wall. A rectangle is a shape itself; it is obviously the whole shape; it determines and limits the arrangement of whatever is on or inside of it” (JUDD, 1975, p. 181-2). A delimitação do suporte pictórico produz uma cisão entre o espaço interno da pintura – que reúne os elementos pictóricos sob princípios compositivos – e o seu entorno. Entretanto, a valorização da estrutura pictórica associada ao desenvolvimento recente da pintura modernista (Judd menciona as obras de Pollock, Rothko, Still e Newman) trata de desfazer tal separação, visto que a tela se reduz a uma entidade única indecomponível em suas partes. Para Judd, tal tendência não se esgota na pintura sendo mais bem investigada nos trabalhos tridimensionais.

Outra desconfiça refere-se à inevitabilidade da pintura em sugerir ou apresentar uma ilusão de profundidade espacial, tópico que parece reverberar a argumentação de Greenberg em “Modernist Painting”:

Almost all paintings are spatial in one way or another. [...] It’s possible that not much can be done with both an upright rectangular plane and an absence of space. Anything on a surface has space behind it. Two colors on the same

²¹⁵ Thierry de Duve nota uma contradição na argumentação de Judd, na medida em que ressoa nela um viés *greenbergiano*, a despeito do ceticismo do artista quanto à doutrina do crítico: “Judd’s notion of *specific object* 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, 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” (DE DUVE *et al.*, 1994, p. 142). Krauss recorre à opinião de Duve em “‘Specific’ Objects”, onde ela também reconhece que a ênfase na tridimensionalidade por Judd não seria nada mais do que o reconhecimento das conquistas cubistas: “Judd’s ‘specific objects’ are acknowledgments of the relief (or sculptural) conditions of postcubist paintings which now exist as slabs or shallow boxes affixed to the wall” (KRAUSS, 2010, p. 48). Hal Foster, em “What’s Neo about the Neo-Avant-Garde?”, considera a enorme lista de precursores desenvolvida por Judd, envolvendo aí a justaposição incoerente entre Duchamp e a New York School Painting, como um método que procura extrair uma prática nova para além da objetividade – promovida tanto pelo nominalismo de Duchamp quanto pelo formalismo da escola norte-americana – rumo aos objetos específicos.

surface almost always lie on different depths. [...] Except for a complete and unvaried field of color or marks, anything space in a rectangle and on a plane suggests something in and on something else, something in it surround, which suggests an object or figure in its space, in which these are clearer instances of a similar world – that's the main purpose of painting (JUDD, 1975, p. 182).

Inevitavelmente, resulta daí uma alusão a objetos no espaço, havendo, portanto, a manutenção da relação entre figura e fundo, em que o primeiro elemento deve necessariamente estar inserido no segundo, que, por sua vez, o circunscreve e o determina. Se os trabalhos tridimensionais estão, por sua condição, mais próximos da escultura, Judd afirma tratar-se de uma aparente proximidade, havendo mais pontos em comum entre eles e a pintura. A principal crítica do artista à produção escultórica até então realizada se dirige ao princípio compositivo, segundo o qual o todo resulta da soma de partes. Além disso, a subvalorização do elemento cromático é algo que, ao contrário de Morris, Judd reprova na prática escultórica tradicional, valorizando a utilização da cor inerente aos materiais.

Dado seu caráter espacial, há um amplo campo de atuação dos trabalhos tridimensionais, ao contrário dos campos estreitos da pintura e da escultura. Entre as diversas possibilidades, Judd menciona a manipulação de toda sorte de materiais e cores; a investigação de técnicas e materiais industriais, mencionando o exemplo dos tubos fluorescentes utilizados por Dan Flavin; **a revogação das premissas antropométricas**; o vínculo com os objetos comuns; e, por fim, e de modo próximo a Robert Morris, a valorização da situação escultórica em detrimento tanto de suas referências externas quanto da separação espacial da pintura tradicional:

Three dimensions are real space. That gets rid of the problems of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted (JUDD, 1975, p. 184).

Em entrevista a Bruce Glaser, o artista reafirma sua desconfiança a respeito dos arranjos pictóricos compositivos tradicionais, vinculando-os às tendências construtivas europeias precedentes. Apesar da economia formal, que aproxima os trabalhos de Stella e Judd das obras de Malevich, do Construtivismo, de Mondrian, do Neoplasticismo e de De Stijl, os artistas norte-americanos estabelecem uma descontinuidade entre eles, conforme pontua Stella:

You can find the schemes of the sketches I made for my own paintings in work by Vasarely and that group in France over the last seven or eight years. I didn't even know about it, and in spite of the fact that they used those ideas, those basic schemes, it still doesn't have anything to do with my painting. I find all that European geometric painting – sort of post-Max Bill school – a kind of curiosity – very dreary (GLASER, 1968, p. 149).

A distância que os dois artistas estabelecem em relação à tradição europeia baseia-se, em grande parte, na desconfiança que ambos nutrem em relação a dois princípios subjacentes às obras: o equilíbrio compositivo e o racionalismo. Formada fundamentalmente por *pinturas relacionais*,²¹⁶ as tendências construtivas europeias se diferenciam da proposta *estrutural*²¹⁷ norte-americana, que, por sua vez, faz uso da simetria como forma de evitar os efeitos compositivos pretéritos. Por outra via, os dois artistas tratam de enfatizar o caráter total, global, de suas obras, em detrimento da valorização de suas partes, o que, na perspectiva de Stella, mutilaria e destruiria a própria obra.²¹⁸ Ao lado disso, sublinha-se ainda o aspecto impessoal e anti-ilusionista, levando Stella ao seu famoso comentário tautológico:

My painting is based on the fact that only what can be seen there *is* there. It really is an object. Any painting is an object and anyone who gets involved enough in this finally has to face up to the objectness of whatever it is that he's doing. He's making a thing. [...] All I want anyone to get out of my paintings, and all I ever get out of them, is the fact that you can see the whole idea without any confusion... What you see is what you see (GLASER, 1968, p. 158).

De que forma é possível relacionar a objetualidade pictórica desejada por Stella e a rejeição ao objetualismo de Fried? Seria a pintura, enquanto coisa, a forma encontrada pelo pintor para sublinhar sua pesquisa da *shape as a medium*; ou, contrariamente, para enfatizar o caráter literal de suas telas, havendo, com isso, um forte vínculo entre sua poética e a de Donald Judd? Seja como for, em “Questions to Stella and Judd”, observa-se uma coesão argumentativa nos comentários dos artistas, ambos sublinhando a especificidade da pesquisa estadunidense, que, por seu turno, parece lançar a hipótese da presença de uma “general sensibility” (conforme atestam Morris e Barbara Rose) que reúne as propostas artísticas, a despeito das distinções formuladas por Michael Fried. Stella, todavia, parece oscilar nesta defesa, chegando a afirmar, já no final da entrevista, o seguinte: “Sometimes I think our paintings *are* a little bit different, but on the other hand it seems that they're still dealing with the same old problems of making art” (GLASER, 1968, p. 163).

Os princípios europeus estão vinculados, para Judd, a um modo de produção pictórica que submete a execução à ideação. Em suas palavras, “all that art is based on systems built beforehand, *a priori* systems; they express a certain type of thinking and logic that is pretty much discredited now as a way of finding out what the world's like” (GLASER, 1968, p. 151). Há, todavia, algumas

²¹⁶ Stella: “The other thing is that European geometric painters really strive for what I call relational painting. The basis of their idea is balance” (GLASER, 1968, p. 149).

²¹⁷ Lucy R. Lippard, em sua introdução ao texto publicado na *ARTNews*, afirmou que a entrevista continha “the first extensive published statement by Frank Stella, a widely acknowledged source of much current structural painting, and Donald Judd, one of the earliest exponents of the sculptural primary structure,” sendo a última menção uma explícita referência à exposição *Primary Structures*, que ocorreu no Jewish Museum entre abril e junho de 1966 com curadoria de Kynaston McShine, tendo participado diversos artistas, tais como Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Walter De Maria, Robert Morris etc. (GLASER, 1968, p. 148). Trata-se de uma formulação interessante na medida em que sublinha a questão sistêmica do trabalho de ambos, havendo uma relação fundamental entre os elementos que está no cerne da noção de estrutura.

²¹⁸ Stella chega a afirmar que desejaria proibir os observadores de suas obras de explorar os detalhes pictóricos.

contradições associadas à reprovação da presença de ordens e ideias preconcebidas, uma vez que as propostas de Judd e Stella são ainda baseadas em elementos compositivos e estruturais definidos de antemão (tenha-se em mente a utilização das séries matemáticas em *Progressions*). Quanto a isso, Judd, aproximando-se tanto de Morris quanto de Smith, esclarece que a ordem e os princípios formais encontrados em seus trabalhos apresentam tal economia a ponto de não serem capazes de se transformar em uma qualidade dominante da obra. Havendo ou não divergência quanto à prevalência das ordens compositivas em relação à execução, um fato é inegável: a rejeição declarada da tradição europeia. Enquanto Stella afirma que “it’s not continuous” (GLASER, 1968, p. 148), Judd, por sua vez, reforça a opinião ao dizer que existe um “enormous break” (GLASER, 1968, p. 149), estando ele “[...] more interested in Neo-Plasticism and Constructivism than I was before, perhaps, but I was never influenced by it, and I’m certainly influenced by what happens in the United States rather than by anything like that” (GLASER, 1968, p. 155).

O último texto comentado por Michael Fried em “Art and Objecthood” refere-se à conversa que o arquiteto e escultor norte-americano Tony Smith tivera com Samuel Wagstaff, Jr. Trata-se de uma breve fala informal e transcrita em duas partes. Na primeira delas, Smith revê seu vínculo com o pensamento arquitetônico através de sua admiração por arquitetos como Frank Lloyd Wright (“com quem trabalhou em alguns prédios utilizando sistemas modulares” [DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 89]) e Le Corbusier, e de seu interesse por estruturas geométricas de organização, a exemplo das pipas construídas por Graham Bell e do empacotamento compacto de esferas iguais descrito por D’Arcy Thompson. Enquanto a primeira seção do texto oferece algumas chaves de leitura para sua obra, a segunda parte constitui o foco da crítica de Michael Fried. Nela, Smith aborda a arte de uma forma ampla, além dos limites utilitários dos objetos:

I’m interested in the inscrutability and the mysteriousness of the thing. Something obvious on the face of it (like a washing machine or a pump) is of no further interest. A Bennington earthenware jar, for instance, has subtlety of color, largeness of form, a general suggestion of substance, generosity, is calm and reassuring – qualities that take it beyond pure utility. It continues to nourish us time and time again. We can’t see it in a second, we continue to read it. There is something absurd in the fact that you can go back to a cube in this same way. It doesn’t seem to be an ordinary mechanical experience (WAGSTAFF, 1968, p. 384-5).

Alguns parágrafos adiante, Smith recorda-se de uma experiência em uma rodovia ainda em construção em Nova Jersey. Em companhia de três estudantes, o artista dirigia à noite nessa estrada, sendo esta experiência noturna em um local semiabandonado bastante reveladora. Para ele, a situação anunciou o fim da arte, na medida em que a experiência mais marcante de Smith teria acontecido por meio de estruturas urbanas (portanto, artificiais) abandonadas e despidas de funcionalidade. Há, com isso, uma insuficiência da arte, tendo em vista que situações externas ao seu circuito poderiam ser tão ou mais reveladoras esteticamente do que uma determinada obra.

Todavia, há que se considerar um fato: a transcrição não se encerra da maneira apocalíptica, anunciando a morte da arte, mas volta-se para as esculturas de Smith, em especial *Generation*, a qual o artista descreve como um *citified monument, as urbane and objective as possible*. Não se trata, portanto, de um

manifesto, muito menos de um texto teórico, mas de uma fala transcrita por interposta pessoa (Wagstaff). Esta consideração é de extrema importância, visto que Smith, apesar de comparar sua experiência na rodovia com o acontecimento artístico não parece, por sua vez, decretar o fim de suas construções escultóricas. E será esta mesma experiência que Michael Fried classifica de teatral, pondo um fim, com isso, à arte.²¹⁹

2.4.2.2

Acerca da teatralidade: de Fried a Krauss

Em “Art and Objecthood”, Fried menciona Antonin Artaud e Bertold Brecht como dois homens de teatro já envolvidos com as reorientações do conceito de teatralidade. Sem demorar-se nas visões de ambos, o que Fried desejou foi simplesmente explicitar a genealogia deste questionamento. Ainda assim, deve-se perguntar a respeito da noção de teatralidade de Fried e sua menção aos nomes dos dois teatrólogos fundamentais para o teatro moderno. Pois ambos os autores, ao investigarem este conceito, organizam-no, em termos gerais, segundo pares opositivos.²²⁰

²¹⁹ O problema suscitado pela poética de Tony Smith é o seguinte: como vincular a simplicidade formal de suas obras com a experiência noturna em Nova Jersey e também o convite do artista a uma permanente investigação de seus cubos? A leitura realizada por Georges Didi-Huberman, em *O que vemos, o que nos olha*, é bastante esclarecedora da conjugação entre estes elementos. Situando a trajetória de Tony Smith em contraste com o pictorialismo de David Smith, Didi-Huberman interpreta os seus cubos negros no contexto de um paradigma noturno – são “blocos de noite”, “blocos de latência” – onde as coordenadas cartesianas, as soluções tautológicas e as credences se mostram, em conjunto, insuficientes. Há aqui um processo – e uma imagem – dialético(s), visto que a simplicidade do cubo não motiva apenas conclusões tautológicas, mas se revela como uma mancha no visível que induz à desorientação do observador, desnorreamento resultante do apagamento dos limites entre a realidade psíquica e a realidade material. Assim, “a mais simples imagem nunca é simples, nem sossegada como dizemos irrefletidamente das imagens. A mais simples imagem, contanto venha à luz como veio à luz o cubo de Tony Smith, não dá a perceber algo que se esgotaria no que é visto, e mesmo no que diria o que é visto. [...] O cubo de Tony Smith, apesar de seu formalismo extremo – ou melhor, por causa da maneira como seu formalismo se dá a ver, se apresenta –, frustra de antemão uma análise formalista que se considerasse como pura definição das ‘especificidades’ do objeto. Mas frustra igualmente uma análise iconográfica que quisesse considerá-la a todo custo como ‘símbolo’ ou alegoria no sentido trivial desses termos. [...] As imagens de arte – por mais simples e ‘minimais’ que sejam – sabem *apresentar* a dialética visual desse jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude [...] Uma escultura de Tony Smith – e em primeiro lugar seu cubo – poderia ser assim considerada como um grande brinquedo (*Spiel*) que permite operar dialeticamente, visualmente, a tragédia do visível e do invisível, do aberto e do fechado, da massa e da escavação” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95-7 e p. 107).

²²⁰ O teatro épico foi definido por Bertold Brecht em franca oposição àquilo que se conhece por teatro dramático tradicional. Arrisca-se a dizer que a teatralidade de Artaud é muito mais radical do que a desenvolvida por Brecht, posto que não tenta substituir um conjunto de convenções por outras. O teatro da crueldade, longe de ser um apanhado de técnicas, questiona radicalmente todos os fundamentos da prática teatral ocidental, em especial o logocentrismo que submete a cena ao texto. Se o teatro do distanciamento seria alheio ao teatro da crueldade, o mesmo poderia ser dito também para o que Derrida denomina de *teatro abstrato*, o qual deve ser compreendido como um acontecimento cênico que prescinde de alguns recursos de significação (dança, música, volume, profundidade plástica, imagem visível, sonora, fônica etc.), não sendo, pois, um teatro *total*. “Um teatro abstrato”, pontua Derrida, “é um teatro no qual a totalidade do sentido e dos sentidos não seria consumida” (DERRIDA, 2014, p. 356). A fragmentação da experiência

Considerando a argumentação de Fried em favor da pintura modernista, o teatro seria não mais uma forma artística, mas o fim da arte. De que modo se deve entender a desconfiança de Fried quanto à teatralidade? É evidente que esta noção não deve ser compreendida à luz nem do teatro do distanciamento de Brecht, nem do teatro da crueldade de Artaud. A teatralidade em Fried, porém, parece se aproximar da tradição dramática clássica, que é o alvo dos ataques tanto de Brecht quanto de Artaud. Quanto a isso, é bastante significativo que a teatralidade seja definida como um teatro sem texto. Jean-Pierre Sarrazac, em seu *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, esclarece que “essa concepção cênica da teatralidade, ligada ao despertar da encenação no fim do século XIX, procura a autonomia completa da encenação em relação à literatura” (SARRAZAC, 2012, p. 179). Interessante notar aqui que, se a teatralidade, para Sarrazac, está associada ao fim do textocentrismo, o texto passa a ser um elemento cênico entre outros, assim como o objeto minimalista, no caso de Morris, é apenas um dos termos da situação. Se assim é, a noção de teatralidade recuperada por Michael Fried lida com a autonomia do teatro em relação à autonomia da pintura – visto que ambos descartam a literatura –, devendo ser compreendida juntamente com as práticas teatrais indesejadas tanto por Brecht quanto por Artaud.

Ora, os recursos reprovados pelos teóricos do teatro – representação, submissão do *logos*, hierarquia entre profissionais etc. – não reaparecem na censura do crítico. Para Fried, a teatralidade está associada não à representação, mas à utilização literal dos objetos, de modo que não haja separação entre palco e plateia, entre o espaço mobilizado pela obra e o do espectador. Trata-se de uma noção de teatralidade muito específica, na medida em que não o considera conforme a história de sua prática, apesar de lidar com a questão da autonomia estética da encenação. Quanto a isso, pergunta-se o motivo que tenha levado Fried à eleição da teatralidade. Duas respostas são possíveis. De um lado, deve-se ter em mente a seguinte frase: “What lies between the arts is theater” (FRIED, 1998, p. 164). O teatro, em sua autonomia em relação à literatura, é o oposto da compartimentalização modernista das artes: englobando diversos procedimentos e recursos de significação, a prática teatral seria promíscua e impura. **O teatro autônomo, a despeito mesmo de sua autonomia moderna, é o antimedium.**

Além disso, ele é invariavelmente antropométrico, já que solicita sempre a co-presença do ator e do espectador (desconsiderando aí as poéticas de Craig, Appia, Kantor e, mais recentemente, Heiner Goebbels – mesmo nelas, haveria o antropomorfismo, que não deve ser compreendido literalmente, isto é, apenas pela presença concreta de atores reais). O caso minimalista é exemplar, uma vez que as situações propostas por Judd, Morris e os demais artistas apostam em unidades formais, ordenadas de maneira simples e submetidas à verificação perceptiva conforme as variações da luz, do espaço e do campo visual. Por consequência da negação ao *teatro abstrato* da redução modernista, a teatralidade minimalista suscita uma experiência vazia para o espectador, situação que, guardadas as devidas diferenças, remete à passividade do público na tradição teatral clássica, conforme descrevem tanto Brecht quanto Artaud. E aqui Fried reflete a respeito do corpo do espectador nas situações minimalistas:

perceptiva em recursos de significação voltados para sentidos específicos faz com que o teatro abstrato ecoe, por assim dizer, a perspectiva *greenbergiana* de compartimentalização das artes de acordo com os *mediums* respectivos.

My critique of the literalists address to the viewer's body was not that bodiliness as such had no place in art but rather that literalism theatricalized the body, put it endlessly on stage, made it uncanny or opaque to itself, hollowed it out, deadened its expressiveness, denied its finitude and in a sense its humanness, and so on. There is, I might have said, something vaguely *monstrous* about the body in literalism (FRIED, 1998, p. 42)

É difícil compreender objetivamente de que maneira a teatralização do espectador de uma obra minimalista gera um corpo monstruoso, misterioso e opaco a si mesmo. A dificuldade está evidentemente relacionada a uma certa carência analítica dos textos de Fried, que se debruçam menos nas obras e mais nos escritos minimalistas (pelo fato de o crítico considerar esta discussão fundamentalmente ideológica, ou seja, fruto de palavras e discursos). Uma solução dialética a esta impasse é fornecida por Georges Didi-Huberman, que redistribui os elementos identificados por Fried, em especial, a articulação entre a opacidade e o antropomorfismo²²¹ inerente à teatralidade que o crítico nota em resposta à rejeição do antropomorfismo decretada por Judd.

De fato, Didi-Huberman, assim como Krauss, observa um descompasso entre os enunciados teóricos dos artistas minimalistas, notadamente os textos de Judd, Stella e Morris. Para ele, enquanto Judd e Stella sustentam o discurso da especificidade do objeto por meio de proposições tautológicas, Morris, por outro lado, recorre à simplicidade formal para endossar o caráter fenomenológico da experiência minimalista. Para que esta situação fenomenológica ocorra, é preciso que o objeto rasgue sua objetualidade autônoma resguardada pelo discurso tautológico, e passe a assumir uma condição de quase-sujeito, pois

a força do objeto minimalista foi pensada em termos fatalmente intersubjetivos. [...] O objeto aqui pensado como 'específico', abrupto, forte, incontrolável e desconcertante – na medida mesmo que se tornava insensivelmente, face a seu espectador, *uma espécie de sujeito* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 63).

Isso é revelado, por exemplo, na descrição de Krauss para os *Untitled [L-Beams]* (1965), de Morris, onde se nota um deslocamento da especificidade dos objetos para as relações específicas dos elementos no espaço. Nesta situação fenomenológica, está abrigada, portanto, a teatralidade descrita por Fried enquanto uma experiência subjetiva complexa catalisada por uma simplicidade formal. Sendo assim, há um jogo dialético entre especificidade e presença, visto que, nos objetos minimalistas, há, de um lado, uma atenção dirigida

à *simplicidade* formal, à 'literalidade' geométrica de volumes *sem equívocos*; de outro, sua irresistível vocação a uma *presença* obtida por um jogo – fatalmente equívoco – sobre as dimensões do objeto ou seu pôr-se em situação face ao espectador (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 71).

²²¹ O antropomorfismo é investigado por Didi-Huberman tanto pela recorrência com que as obras minimalistas se utilizam das dimensões humanas (em especial, a altura) quanto pela cadeia associativa latente na simplicidade da forma geométrica: "O cubo de Tony Smith é *antropomorfo* na medida em que tem a capacidade, por sua própria apresentação, de nos impor um encadeamento de imagens que nos farão passar da caixa à casa, da casa à porta, da porta ao leito e do leito ao ataúde" (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 127).

Ora, é exatamente este jogo de equívocos e significações a partir da literalidade formal das obras minimalistas que está no cerne da argumentação que, como se constatou acima, Rosalind Krauss desenvolve em “Allusion and Illusion in Donald Judd”. Sendo assim, nota-se que Fried, assim como Krauss, notou os paradoxos do Minimalismo: se ela observa a ilusão em contraponto à especificidade, ele identifica a teatralidade em contraste com a literalidade.

De todo modo, o aspecto monstruoso do corpo (seja do espectador, seja do artista) e também a recuperação da noção de teatralidade são dois tópicos que, desde então, receberam inúmeros tratamentos e derivações no âmbito das artes visuais.²²² Krauss, por exemplo, investiga a teatralidade em “Mechanical Ballets: light, motion, theater”, sexto capítulo de *Passages in Modern Sculpture*. Nele, a dicotomia entre as duas modalidades escultóricas se manifesta em torno da oposição entre dois grupos de artistas a partir dos três eixos sugeridos no título: luz, movimento e teatro. Sintetizando sua abordagem, Krauss afirma:

Now it is beyond question that a large number of postwar European and American sculptors became interested both in theater and in the extended

²²² Não se pode ignorar, por exemplo, que a vocação não representativa da *performance art* explora com certa frequência a noção de monstruosidade (pense-se nos *Happenings*, nos Acionistas Vienaenses, em Marina Abramovic pré-*commodity*, em Paul McCarthy etc.). Além disso, a emergência da curadoria nas últimas décadas, paralela ao florescimento das instalações, relaciona-se também com uma certa noção de teatralidade. Indícios disso são encontrados na presença de curadores com trajetória anterior no teatro, a exemplo do suíço Harald Szeemann, do italiano Francesco Bonami e do costa-riquenho Jens Hoffmann. E, ainda, em recentes exposições que propõem um diálogo mais explícito entre o teatro e as artes visuais, em especial *The World as a Stage*, com curadoria de Jessica Morgan e Catherine Wood; e *Theatrical Fields*, com curadoria de Ute Bauer. Se a noção de teatralidade em Fried, apesar de pouco se relacionar com o desenvolvimento moderno das artes cênicas, prevê negativamente a disseminação de “exibições cênicas”, ela, por outro lado, recupera, do século XIX, o debate em torno do termo através de seu vínculo com a teoria de Denis Diderot. Conforme a tradição francesa à qual Diderot se vincula, a tarefa do pintor é neutralizar uma das convenções mais fundamentais da pintura: que ela deve ser observada. Para que este objetivo seja alcançado, as figuras pintadas na tela não devem, em hipótese alguma, dirigir-se ao observador, mas estar absorvidas em suas ações, de modo que gerem a sensação de que estão à parte e alienadas de tudo o mais, incluindo aí o observador virtualmente à sua frente. À existência do espectador ignorada pelas figuras ensimesmadas – a absorção – contrapõe-se a teatralidade, que, por sua vez, torna explícita, através das figuras pintadas frontalmente para o observador, a convenção pictórica. Sendo assim, a teatralidade minimalista é mais um capítulo de uma discussão já presente na crítica de arte do século XIX. Contudo, a continuidade entre os seus estudos históricos – em livros como *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* – e as suas avaliações críticas não é nada além de circunstancial. Fried esclarece que seus livros, antes de afirmarem uma tendência a um ou outro polo, constata a inviabilidade em se determinar se um quadro encontra-se sob um ou outro rótulo. O autor retira evidências do debate que se deu à época, revelando as oscilações de opiniões para saber, por exemplo, se haveria num quadro de Jacques-Louis David absorção ou teatralidade. Em suas pesquisas históricas, Fried, antes de tecer juízos sobre as obras, trata de desenvolver um estudo acrítico a fim de compreender as contingências históricas, ao contrário dos ensaios e *reviews* sobre a produção modernista. Ele então conclui que “between myself as historian of the French antitheatrical tradition and the critic who wrote ‘Art and Objecthood’ there looms an unbridgeable gulf” (FRIED, 1998, p. 51). Tal esclarecimento se fez necessário ao autor após a má interpretação de seus comentadores, dentre eles Rosalind Krauss, para quem Fried generaliza a absorção para além de seu contexto histórico, sendo esta, na realidade, uma condição desejável a qualquer pintura. O autor replica então do seguinte modo em uma das últimas notas de rodapé de sua introdução: “Here as often when Krauss writes about my work the crucial question is whether she is being disingenuous or whether she really doesn’t understand what I’ve said. For a long time I thought I knew the answer, but I’m no longer sure” (FRIED, 1998, p. 73).

experience of time which seemed part of the conventions of the stage. From this interest came some sculpture to be used as props in productions of dance and theater, some to function as surrogate performers, and some to act as the on-stage generators of scenic effects. And if not functioning in a specifically theatrical context, certain sculpture was intended to theatricalize the space in which it was exhibited – by projecting a changing play of lights around that space, or by using such devices as audio speakers or video monitors to connect separate parts of space into an arena contrapuntally shaped by performance. In the event that the work did not attempt to transform the whole of its ambient space into a theatrical or dramatic context, it would often internalize a sense of theatricality – by projecting, as its *raison d'être*, a sense of itself as an actor, as an agent of movement. In this sense, the entire range of kinetic sculpture can be seen as tied to the concept of theatricality (KRAUSS, 1981, p. 204).

A teatralidade é, portanto, um termo que engloba muitas propostas recentes da arte moderna: sejam elas vinculadas ao espaço expositivo de uma galeria, como a arte cinética de Alexander Calder ou ainda os quadros escultóricos de George Segal e Edward Kienholz, sejam elas apresentadas como elementos cênicos de espetáculos de dança (as parcerias entre Robert Morris e Yvonne Rainer e também entre Robert Rauschenberg, Trisha Brown e Merce Cunningham); ou ainda aquelas inseridas em um contexto heterogêneo e multidisciplinar do *happening* (neste caso, Claes Oldenburg). Todo este conjunto de obras pode ser analisado pelo viés da teatralidade, sendo exatamente esta a perspectiva de Rosalind Krauss.

A ensaísta organiza sua argumentação a partir da dicotomia – transversal ao livro – entre as propostas fundadas em, por um lado, um espaço ilusório análogo à interioridade do artista; e, por outro, aquelas baseadas em um campo de atuação pautado pela relação exterior entre os elementos, sublinhando assim a mútua implicação entre externalidade e expressão. Ao confrontar a *Light Prop* (1923-30),²²³ de Moholy-Nagy, e *Rêlache* (1924),²²⁴ de Francis Picabia, ambas as obras utilizadas em um contexto cênico, Krauss postula:

Although the *Light Prop* and the *Rêlache* set are both theatrical, they are vastly different kinds of objects. The first is a technological contribution to the conventional sense of dramatic space and time, while the second is involved in a movement to radicalize the relationship between theater and its audience (KRAUSS, 1981, p. 213).

De modo semelhante, a autora contrapõe a poética de Alexander Calder e as esculturas cinéticas com as obras de Claes Oldenburg e dos minimalistas. Nesse caso, a oposição é formulada por meio da função catalisadora do movimento. No caso de Calder, a ação dos móveis, por exemplo, é fundamental à criação de volumes virtuais que, por sua vez, funcionam como metáforas do corpo humano, sendo as obras consideradas atores mecânicos. Por esta ótica, tanto a gravidade e o equilíbrio quanto o deslocamento das partes integrantes do móvel constituem uma imagem antropométrica através de uma concisão

²²³ “Like a human figure, the *Light Prop* has an internal structure that affects its outward appearance, and, more crucially, an internal source of energy that allows it to move” (KRAUSS, 1981, p. 208).

²²⁴ “[*Rêlache*] disrupts the spectator’s idea that he is to be given some measure of control over the events on stage by knowing how to anticipate the direction the action will take” (KRAUSS, 1981, p. 212).

geométrica que alude às esculturas de Gabo. De modo semelhante, os artistas cinéticos, ao prover os objetos de movimentos mecânicos, produzem atores automáticos que aludem à presença de uma interioridade subjetiva. O movimento, tanto no caso de Calder quanto no da arte cinética, é o responsável pela “subjetivação do objeto”.

Tendência inversa é encontrada nas esculturas de Claes Oldenburg e também nas propostas minimalistas. Aqui, o movimento não é utilizado para “subjetivar o objeto”, mas, em vez disso, “objetificar o sujeito”. Para Krauss, as ampliações em larga escala de objetos cotidianos realizadas por Oldenburg em materiais maleáveis, ao apostarem em uma dupla inversão (o pequeno se torna grande; o rígido se torna flexível) também teatralizam o espaço expositivo. Nesse caso, porém, em vez do objeto se tornar sujeito, o sujeito se identifica – seja pelo tamanho, seja pela flexibilidade orgânica – com o objeto. E assim:

Though softened and veiled by irony, the relationship Oldenburg’s work has with its audience is one of attack. The softness of the sculptures undermines the conventions of rational sculpture, and its associations for the viewer strike at his assumptions that he is the conceptual agent of the temporal unfolding of the event. When Picabia turned the spotlights on the audience of *Rêlache*, his act of incorporation was simultaneously an act of terrorism. If Oldenburg’s work is theatrical, it is so in the sense of *Rêlache* rather than in terms of conventional theater, whether those terms are realized by the movement of Moholy-Nagy’s *Light Prop* or the static nature of the sculptural tableau (KRAUSS, 1981, p. 230).

Ao identificar um ato terrorista na obra de Oldenburg associado ao ataque luminoso do enorme dispositivo cênico de Picabia, Krauss sugere, de um lado, uma conexão dessas poéticas com o *Teatro da Crueldade* de Antonin Artaud (único encenador moderno mencionado pela crítica) e, de outro, com os *happenings*. O vínculo, por sua vez, entre os *happenings* e Artaud é tomado de empréstimo da argumentação de Susan Sontag em “Happenings: an art of radical juxtaposition”.²²⁵ Neste texto, é traçada a genealogia²²⁶ do novo gênero de

²²⁵ Em “‘End of Art’ or ‘End of History’?”, Fredric Jameson situa o advento do *happening* no contexto mais amplo de experimentação teatral que marcou a década de 1960. Para o autor, a principal característica da produção dessa década seria a emancipação cênica, não mais submetida aos ditames de uma dramaturgia, sendo esta utilizada como pretexto: “[...] theatrical practice in this period stands at a certain minimal distance from the texts it presupposes as its pretexts and conditions of possibility: happenings would then push this situation to its extreme limit, by claiming to do away with the pretext of the text altogether and offering a spectacle of the sheerest performance as such, which also paradoxically seeks to abolish the boundary and the distinction between fiction and fact, or art and life” (JAMESON, 1998, p. 74-5). O autor não hesita em ressaltar o viés político da experimentação teatral da década de 1960, sendo a *performance* considerada uma *práxis* social estreitamente vinculada aos protestos políticos que marcaram o período.

²²⁶ Sontag ressalta a importância de Allan Kaprow, figura pioneira do *happening*, e também de um conjunto de artistas visuais e músicos envolvidos neste tipo de atividade (Jim Dine, Red Grooms, Robert Withman, Claes Oldenburg, Al Hansen, George Brecht, Yoko Ono, Carolee Schneemann, Dick Higgins, Philip Corner e LaMonte Young). Além disso, a ensaísta defende a hipótese de os *happenings* serem um desenvolvimento lógico da New York School of Painting dos anos 1950, atestando também a confluência entre estes eventos e as *assemblages* e *combine paintings*. Ressalta-se, por fim, que o interesse de Sontag tanto pelo *happening* quanto pela estética *camp* agrupa-se em torno de sua desconfiança quanto ao método hermenêutico de interpretação. Sontag propõe então uma substituição da tarefa hermenêutica da arte por um erotismo da arte, sendo esta uma provocação quanto a um pensamento hegemônico que postula

espetáculo emergente em Nova York (mas também em outras cidades, ressalta a autora), sendo também identificados os traços gerais dessa manifestação cênica. Se a filiação entre os *happenings* e a pintura norte-americana não causa surpresa, a eleição por Sontag de um princípio surrealista de justaposição – que não deveria ser, contudo, identificado unicamente com o movimento de André Breton – é intrigante. Tal princípio, apesar de comum entre os artistas deste movimento, se manifesta também em outros contextos artísticos, como é o caso do *happening*, configurando, pois, uma sensibilidade surrealista.

Um dos traços mais marcantes desse procedimento é o modo provocativo como ele atinge o público. O princípio de justaposição é um traço transversal às concepções divergentes de *happening*,²²⁷ sendo esta uma estratégia comum utilizada pelos artistas para frustrar as expectativas do público, chocando-o sempre que possível. No registro fotográfico a seguir, realizado por Robert R. McElroy,²²⁸ nota-se o tom provocativo de tais manifestações, com Patty Mucha, Lucas Samaras e Claes Oldenburg realizando o *Happening Sports* (1962). Entre o público, estão presentes Andy Warhol e John Chamberlain (inclinado no pedestal):

que o valor da arte residiria inteiramente no seu conteúdo, devendo este ser então interpretado. Para a autora, a plethora de interpretações sobre arte produzidas até o século XX, antes de liberar os sentidos latentes nas obras, envenenaria as nossas sensibilidades e domesticaria a produção artística (SONTAG, 1966).

²²⁷ Há, de fato, um debate acirrado entre os propositores do *happening* quanto ao justo significado do termo. O exemplo mais adequado a este contexto é, sem dúvida, o debate epistolar entre Allan Kaprow e Claes Oldenburg, ocorrido entre julho e dezembro de 1961, a partir das discordâncias do segundo frente aos textos publicados pelo primeiro. Basicamente, os dois discordariam quanto à natureza de vínculo entre a arte e a realidade: enquanto Kaprow descarta toda a autonomia da arte em proveito de sua total fusão com a vida, a ponto de comprometer inclusive a existência e os *status* de suas produções, Oldenburg, por sua vez, considera inaceitável a perda da intenção artística e do objeto estético. Ao comentar o ensaio “Happenings in the New York Scene” (*ARTNews*, maio de 1961), onde Kaprow expõe suas dúvidas quanto à condição artística de sua produção, Oldenburg diz: “The creation of art is a capacity for projection of an illusion of reality which exists in certain individuals. Existing in these people is a need and a natural act. They exude it, there it is. It does not exist outside an artist like an object, and free of an artist and subject to ‘horse-trading’ or ‘creative life,’ ‘questions of ethics’ and such” (OLDENBURG *apud* EHNINGER, 2014, p. 196). No mesmo texto, menciona-se também o diálogo epistolar entre Kaprow e Harold Rosenberg, no qual os dois autores refletem a respeito da importância dos termos *happening* e *action painting*, ao que o primeiro afirma: “It is quite fortunate, therefore, that you and, to some extent I, came up with two such root-metaphors: Action and Happenings” (KAPROW *apud* EHNINGER, 2014, p. 200).

²²⁸ McElroy é um dos grandes responsáveis pelo registro fotográfico dos *happenings* e da *performance art*. Atualmente, o seu arquivo encontra-se no The Getty Research Institute, tendo sido exposto também na Pace Gallery, em 2012, na mostra *Happenings: New York, 1958-1963*.



Figura 3: Happening “Sports”, de Claes Oldenburg (1962). Fonte: *The New York Times*.

Articulada a essa tática de choque há ainda uma tendência de despersonalização, tanto dos *performers* quanto da plateia. Soma-se a isso o caráter imprevisível, aberto e multidisciplinar das propostas, o uso não convencional da palavra, bem como a ênfase em uma estética *camp*, que, em conjunto, protestam contra a concepção asséptica, museológica e transcendental da arte. Este conjunto de características é sintetizado, na ótica de Sontag, pelo *Teatro da Crueldade* de Artaud, sendo este o caso mais exemplar do uso terrorista da sensibilidade surrealista:

The prescriptions which Artaud offers in *The Theatre and its Double* describe better than anything else what *Happenings* are. Artaud shows the connection between three typical features of the Happening: first, its supra-personal or impersonal treatment of persons; second, its emphasis on spectacle and sound, and disregard for the word; and third, its professional aim to assault the audience (SONTAG, 1966, p. 272-3).

De fato, os *happenings* estão fundados em um confronto entre artistas e público. O próprio Oldenburg, ao tecer comentários sobre *City Upside Down* (1962) – uma das únicas esculturas remanescentes da época de seus *happenings* –, sublinha o tom provocativo dessas proposições artísticas. Realizada com a mesma linguagem que as demais esculturas (larga escala e flexibilidade do material), *City Upside Down*, como o próprio título sugere, é uma paisagem escultórica da cidade de Nova York, suspensa no teto de cabeça para baixo. Na época de sua criação, a escultura fora utilizada em um dos eventos organizados por Oldenburg em 1962 no East Village, em um espaço alugado que o artista batizou de Ray Gun Manufacturing Co.²²⁹ *City Upside Down* participou

²²⁹ A obra de Oldenburg também é incluída no projeto teórico do informe, no verbete “Ray Guns”, cujo título refere-se a uma série infinita que o artista produz a partir da articulação perpendicular entre duas tiras dos mais variados materiais. “The ray gun is the ‘universal angle,’” esclarece Yve-Alain Bois, que reflete a respeito do interesse de Oldenburg por elementos descartados da sociedade de consumo, em especial, nas primeiras exposições do artista – *The Street* (janeiro a março de 1960), *The Store* (1961-3) e o museu ficcional da Documenta de Kassel V (1972). No primeiro caso, por mais que a Judson Gallery (onde ocorreram também os *happenings*) tenha se transformado em uma lata de lixo, dado o acúmulo de detritos trazidos para o espaço pelo artista, haveria ainda um processo de esteticização do lixo, resolvido pelo projeto posterior, visto que “the store’s idea took off from the premise that all avant-gardist daring is

ativamente de *World's Fair II*, visto que houvera a *performance* de sua instalação exatamente no local onde o público se encontrava. Conforme recorda o próprio artista,²³⁰ a estratégia desta ação fora diminuir o espaço do espectador, a fim de espremê-lo e desconfortá-lo. Em outro momento da mesma *performance*, os *performers*, portando grandes telas de papelão, pressionaram o público contra a parede, a tal ponto que, em uma das ocasiões, um integrante da audiência, intimidado, fez uso de uma faca, furando a tela. Tal reação, sem dúvida alguma, atesta o tipo de relação que os *happenings* estabeleciam com o público.

Mas se as esculturas, ao serem manipuladas pelos *performers* no contexto de um *happening*, são as ferramentas para deslocar o público de sua zona de conforto, pode-se dizer o mesmo para os objetos dispostos no espaço expositivo da galeria? O ato terrorista não está vinculado à *performance* dos atores, ou ele está implícito no vocabulário formal de Oldenburg? É possível operar o deslocamento da violência do *happening* para os objetos destituídos desse contexto? Além disso, há que se ter em mente que algumas esculturas de Oldenburg, se não são manipuladas por *performers*, apresentam, tais como as esculturas cinéticas, um movimento automático que alude ao corpo humano. Tome-se, por exemplo, a obra *Ice-Bag (Bag-Scale C, 1971)*, que infla e murcha tal qual o ritmo respiratório, produzindo, segundo o artista,²³¹ um “uncanny sense of being alive” a partir de um “magic effect”. Este trabalho, dada sua misteriosa pulsação, não poderia estar localizado no outro polo descrito por Krauss?

De todo modo, é por meio do tratamento impessoal do ser humano que Krauss observa um elo entre os *happenings* e a dança contemporânea de Merce Cunningham, Simone Forti e os artistas vinculados ao Judson Dance Theatre (Yvonne Rainer, Trisha Brown, Meredith Monk, Carole Schneemann, Lucinda Childs, entre outros). Ou melhor: Krauss sublinha a importância da teatralidade para a produção escultórica americana:

Just as Oldenburg's work began to flourish in the theatrical ambience of happening, a concern with performance in the context of new dance shaped some of the initiating attitudes in the work of Robert Morris [...] It was the very dependency of theater on a variable situation that was able to put pressure on and disrupt the conventions of classicism lodged so deeply within their twentieth-century variants, in futurism, constructivism, and their technological extensions. By mid-1960s it was clear that theatricality and performance could produce an operational divide between the sculptural object and the preconceptions about knowledge that the viewer might have about both it and himself (KRAUSS, 1981, p. 236-40).

Nota-se, portanto, que se em um primeiro momento Krauss considera a obra de Morris “hard-edged idealism” (lembre-se da discussão a respeito de Frank Stella), a crítica se distancia do “misleading path of an aesthetic of ideal forms” (KRAUSS, 2013, p. 89) sugerida pelos títulos das exposições-debutantes dos minimalistas – *Primary Structures* (1966) e *Systemic Painting* (1967) –,

assimilable, recuperable by middle-class culture [...] The projected solution to this dilemma: skip over the illusory stage in which art pretends to escape commodification” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 175-6).

²³⁰ O comentário pode ser visto em <https://www.youtube.com/watch?v=UP-8O-M0b18>.

²³¹ O comentário pode ser visto no site do Whitney Museum pelo *link*: http://whitney.org/WatchAndListen/Exhibitions?context=Exhibition&play_id=53.

reavaliando a poética do artista a partir, de um lado, de seu vínculo com a nova dança, e, de outro, da fenomenologia de Merleau-Ponty. Se é indubitável a relação respectiva entre Oldenburg e Morris com as apresentações do *happening* e da nova dança, parece haver, todavia, uma diferença de abordagem do movimento entre a violência de uma manifestação e a economia formal de outra.²³² Desconsiderando tal disparidade, Krauss adota uma postura diametralmente oposta à de Michael Fried, atestando a importância desses dois tipos de teatralidade para a reformulação da prática escultórica sob a égide da externalidade, ao que Barbara Rose, já em 1965, atestou em seu *ABC Art*, ao reconhecer que “Cunningham’s activity, too, must be considered as having helped to shape the new sensibility of the post-Abstract-Expressionist generation” (ROSE, 1968, p. 280).

2.4.3

Anthony Caro, antiminimalista versus Eva Hesse, pós-minimalista

Enquanto as propostas de Judd, Morris e Smith representam a teatralidade minimalista, as esculturas de Anthony Caro são os exemplos mais adequados da prática modernista. A exemplaridade do escultor para a sensibilidade modernista é tema de um ensaio que Krauss publica em 1975 com o título “How Paradigmatic is Anthony Caro?”, em resposta à retrospectiva do artista no MoMA:

Quite simply, those are claims that seek to establish Caro’s work as a consistent touchstone of modern consciousness: of what is most serious and authentic in ourselves and in our experience of culture. In his catalogue essay William Rubin states that Caro is now the single important practitioner of a tradition that is “the most paradigmatic of the modern sensibility.” The tradition Rubin has in mind is Cubist-derived constructivism (KRAUSS, 1975, p. 80).

Não apenas o MoMA de Rubin atestam a importância de Caro. Fried, que conhecera o artista e sua obra quando morou em Londres nos anos de 1961 e 1962, elaborou uma série de ensaios sobre a poética de Caro. No primeiro deles, publicado na *Art International* em setembro de 1963 (tendo sido o texto do catálogo da exposição na Whitechapel, entre setembro e outubro do mesmo ano), o crítico insere a poética do artista inglês na tradição modernista *greenbergiana*. Caro prossegue no processo de redução modernista em direção à pureza do *medium*, que teria nas figuras de Rodin, Brancusi, Picasso, Jacques Lipchitz, Julio Gonzalez, Alberto Giacometti e David Smith os seus antecessores. “Caro’s sculptures”, conclui Fried, “are the result of an attempt to use the materials and

²³² Se, de fato, as investigações no campo das artes cênicas e do *happening* se aproximam em sua recusa das convenções teatrais (narrativa, “quarta parede”, personagens etc.), e se elas também são paralelas às mudanças de rumo da escultura moderna, o ataque promovido por cada uma dessas manifestações não é necessariamente da mesma natureza. A aproximação realizada por Krauss em nome de um “sculptural attack on a classical explanation of how things are known” (KRAUSS, 1981, p. 240) merece ainda uma investigação mais detida. **Pois, nada mais distante do ataque ao observador e sua reação violenta no *happening* de Oldenburg do que o vocabulário formal solipsista de Yvonne Rainer em *Trip A*.** Dada a extensão da tese, esta discussão foi suprimida.

techniques arrived at by the ‘modernist reduction’ as basic elements in the construction of expressive gesture” (FRIED, 1998, p. 273).

O gesto expressivo de Caro deve ser compreendido a partir de uma analogia entre as esculturas e a linguagem. Para Fried, assim como as crianças não compreendem o sentido da linguagem dos pais, apreendendo apenas seus componentes abstratos e gestuais, ao observador da obra de Caro também não restaria outra possibilidade a não ser identificar a produção escultórica do artista por este duplo aspecto. O gesto expressivo baseia-se em uma lógica de produção escultórica que pode ser comparada à sintaxe na linguagem, visto que as obras, despidas de alusões tácteis, são criadas a partir da justaposição dos elementos discretos. **Resultaria daí uma sintaxe escultural que promove uma nova modalidade de ilusão, a *opticalidade*.**

Nos ensaios posteriores sobre Caro, escritos entre 1967 e 1977, Fried retoma a querela iniciada em “Art and Objecthood”, havendo uma reiterada defesa da abstração escultórica:

The heart of Caro’s genius is that he is able to make radically abstract sculptures out of concepts and experiences which seem – which but for his making are and would remain – inescapably literal and therefore irremediably theatrical; and by doing so he redeems the time if anyone does. Not only is the radical abstractness of art not a denial of our bodies and the world; it is the only way in which they can be saved for high art in our time, in which they can be made present to us other than as theater (FRIED, 1998, p. 180-1).

A abstração de Caro está relacionada à *opticalidade* modernista, segundo a qual uma obra deve ser endereçada unicamente à visão. As esculturas, antes de oferecerem um espaço contíguo ao espectador, tratam de se recolher em seus campos autônomos, indisponíveis a qualquer tentativa de acesso e imersão. A sintaxe escultórica de Caro impõe portanto uma separação entre a obra e o espectador, sendo este último convidado a contemplá-la a partir desta distância insuperável. Krauss sintetiza precisamente esta questão do seguinte modo:

These steel elements, rendered into floating lines and planes, freed from the exigencies of a rational, ponderated structure, are then read by the viewer in terms of their “syntax”: plane-to-line-to-plane, much the way we might “read” the relationships between shapes of similar color or profile within the space of a painting. And because we are now dealing with physical parts which have been turned into pictorial elements – things that get related through the forward and backward movements that a painter can set up by implication within the fluid, imaginative “space” of his Picture – the sculpture has become “optical” the way paintings are optical. So that unlike a “rug” floor-sculpture by Carl Andre, the total space into which Caro’s work expands is territory which we must understand as having been withdrawn (aesthetically speaking) from real space (KRAUSS, 1975, p. 80).

De modo semelhante, as esculturas de mesa de Caro também oferecem uma forma de produção sintática e visualmente abstrata, apresentando, todavia, uma peculiaridade: a impossibilidade de as pequenas peças serem lidas como miniaturas ou versões reduzidas das grandes. Tal fato é obtido principalmente pela estratégia de Caro em dispor alguns elementos fora da superfície da mesa, sendo estes suspensos e equilibrados pelas outras partes.

Assim como Fried, Rosalind Krauss aborda a obra de Anthony Caro pela perspectiva da abstração, não causando surpresa a proximidade entre as duas análises. Na mesma *review* em que comenta as obras de Dan Flavin e Larry Poons, Krauss volta-se também para as *table-pieces* de Anthony Caro, iniciadas em 1966. Nelas, o artista recupera os pedestais, em uma decisão surpreendente tendo em vista seu compromisso anterior em dispor a escultura diretamente no chão, recusando-se até então a garantir para a obra um *status* distinto daquele do observador. Caro, portanto, retoma a questão da base escultórica, e, por meio dela, o debate a respeito da especificidade da escultura:

In re-opening the issue of the base, Caro seems to intend a re-examination of the essence of the uniquely sculptural object. For, one of the important preludes to Minimalist conception of sculpture was the kind of gesture which declared that literally any object that is placed on a base is automatically identified as sculpture – its location at that interface is enough to make it such. [...] Further, the minimal condition for an object's being present is that it has an axis in space independent of the axes of other objects. Now, it is against the natural grain of this condition that Caro's base-oriented sculptures can be seen to work (KRAUSS, 1969, p. 53).

Ao analisar apenas uma de suas *table-sculptures*, Krauss parece reforçar aqui a questão da abstração escultórica. *LXIV* é uma peça que, como a maioria das esculturas de mesa de Caro, está disposta na extremidade deste anteparo, fundada em um equilíbrio entre as partes localizadas sobre o suporte e as suspensas lateralmente. Em sua cuidadosa descrição desta escultura, Krauss observa um eixo oblíquo à horizontalidade do suporte e à verticalidade do observador, eixo este constituído pelos fragmentos e peças metálicas que compõem a peça. Tal vetor produz a impressão de uma coerência essencialmente visual que trata de colocar em segundo plano a presença física do suporte. Sendo assim, “the illusive sense of axis in *Sculpture LXIV* is felt as having the same power to cohere disparate parts of an image that a pictorial field has when, through its own continuity, it can bring graphic marks into some kind of relationship with each other.” A comparação entre o eixo escultórico e o campo pictórico reforça, com isso, não apenas sua defesa da abstração visual, mas também a opinião de que um objeto escultórico não o é simplesmente por estar em cima de um pedestal; ele deve assim ser considerado, na medida em que oferece um fato visual que deve ser lido como um “different kind of cognitive object” (KRAUSS, 1969, p. 53).

Krauss torna a analisar a obra de Anthony Caro em um ensaio publicado em 1967 na *Art International* – “On Anthony Caro's Latest Work” – onde a autora investiga a importância da cor em algumas produções do artista, em especial *Carriage* e *Red Splash*, ambas de 1966. O ponto de partida desta reflexão é a desconfiança que Greenberg e Fried nutrem quanto ao elemento cromático nas esculturas de Caro, sendo a cor algo secundário, ou supérfluo, em suas obras. Ao que Krauss discorda: “The role color plays in some of the recent Caro's is one of making the sculptures more immediate, as color itself assumes a new sensuousness and palpability” (KRAUSS, 1967, p. 26). O caráter imediato adquirido pela escultura de Caro é algo que Krauss contrapõe a uma produção que tende a dissociar o objeto escultórico do espaço circundante, seja pelo uso de suportes (como o pedestal), seja pela submissão da obra a um princípio idealizante, diagramático. Não que, na realidade, a obra de Caro não apresente

uma organização diagramática do espaço: se ela pode fazer uso deste procedimento, ela o faz contrabalançando-o com o elemento cromático que, por sua vez, apela diretamente para o caráter imediato da experiência.

A análise de Krauss baseia-se, portanto, no estabelecimento de uma linha divisória entre dois tipos de espaço escultórico: de um lado, estão esculturas remotas (*sculpture as remote*) fundadas em um cisma espacial entre seu campo de atuação e o lugar do espectador; de outro, esculturas imediatas (*sculpture as immediate*), cuja exata apreensão pressupõe a inclusão do corpo do espectador e sua deambulação, sem haver aqui a divisão do espaço em duas dimensões distintas, a do objeto e a de seu observador. Quanto a isso, os “desenhos aéreos” (*drawing in the air*) de Picasso e Gonzalez, bem como alguns trabalhos de Giacometti, representam a transparência conceitual na escultura, visto terem sido elaborados a partir de um princípio espacial esquemático, que trata de dissimular a realidade física e corpórea de tais objetos:

In the 30's Gonzalez and Giacometti (especially in his *Palace at 4 a.m.*) took this idea of sculpture to one of its ideological limits: their works read as two-dimensional, and everything in the sculptures that had any claim to physical reality (that is, the rods and plates of steel) was transformed into a kind of representation of itself; it retreated into the *idea* of what matter or space might be like (KRAUSS, 1967, p. 26).

Aqui nota-se a menção, em “On Anthony Caro’s Latest Work”, dos mesmos exemplos e contraexemplos de Picasso, Gonzalez e Giacometti apresentados no quarto capítulo de *Passages of Modern Sculpture*, o que sinaliza a utilização do mesmo enquadramento historiográfico por Krauss na década que separa os dois textos. A pura modelação espacial que a ensaísta percebe em *Carriage*, de Caro – observação que deve ser associada a “spatiality in itself” professada por Michael Fried em “Three American Painters” e citada por Krauss em “Afterthoughts on ‘Op’” –, não deve ser confundida com a modelação tátil característica do espaço ilusionista tradicional encontrada na história da pintura, do Renascimento à *Op Art*. De fato, há um movimento aqui em direção à abstração dos recursos pictóricos e escultóricos, tendência que surge nas telas cubistas de 1910-12, conforme propõe Clement Greenberg em “Collage”.

Mas a leitura de Krauss, na realidade, não localiza a obra de Caro nem em um eixo mais pictórico nem em um eixo mais escultórico. Na realidade, o que a crítica postula é uma oscilação, em obras como *Carriage*, *Early One Morning* e *Red Splash*, de duas modalidades de relação espacial, sendo a cor o elemento de intermediação entre elas:

Caro’s new sculpture seems to shift back and forth between possible readings. On the one hand the works seem to ask to be read as a series of constructs, mere representations of space. On the other, they approach the viewer as real things, potently occupying the space. Color becomes the structural element that acts in the gap between these two states. For in the moment the work come closest to approximating fleshless abstractions, one becomes aware of the potential loss of actuality in one’s experience of the work, and that loss is spelled out by the compelling opulence of color (KRAUSS, 1967, p. 28).

A cor em obras como *Carriage* e *Red Splash*, bem como a recuperação do pedestal por Caro em suas *table-sculptures*, são retomadas em “Tanktotem:

Welded Images”. Sob a égide da externalidade, a interpretação de Krauss considera tais elementos traços de um pictorialismo decorativo que arrisca a estabilizar a imagem da escultura, pois a utilização de uma única cor – vermelho – unifica os elementos dispersos da obra em um todo homogêneo, submetendo a matéria escultural a um coeso pictorialismo. Caso contrário ocorre com *Early One Morning*, escultura de 1962 analisada pela autora de uma perspectiva do vínculo entre as poéticas de Anthony Caro e David Smith. Ao comentar o encontro entre os dois artistas, ocorrido em 1959, ela afirma o seguinte:

Despite Caro’s technical distance from the structural idiom of Smith’s welded-steel sculpture, with its piecemeal construction and its conjoining of disparate elements and shapes, Caro seemed to be prepared to grasp the fundamental property of Smith’s work – its formal strategy of discontinuity. When Caro returned to England in the Spring of 1960 he began to experiment with welding trying to absorb the formal lesson Smith’s work had taught him (KRAUSS, 1981, p. 182-3).

A lição de Smith é constatada em *Early One Morning*, apesar de a obra apresentar coesão cromática similar às outras esculturas aqui mencionadas, dada a utilização da mesma cor vermelha. Neste caso, porém, não é possível reduzir as esculturas de Caro a uma apreensão global e esquemática, porque, a cada local de observação, a obra se mostra de modo completamente diverso: as vistas frontais e laterais não se confirmam mutuamente. Em vez disso, elas reforçam o caráter disjuntivo da experiência perceptiva, de modo semelhante às obras de David Smith.

Em Caro, a disjunção entre as diferentes vistas de um mesmo objeto apresenta uma especificidade, uma vez que a vista lateral e a vista frontal oferecem duas experiências distintas sobre um mesmo objeto. Ao se posicionar ao lado da escultura, o observador constata os seus elementos construtivos e estruturais dispostos ao longo do espaço expositivo. Inversamente, ao se pôr diante da obra, ele tem uma experiência fundamentalmente pictórica, na medida em que todos os elementos são achatados visualmente, salientando-se a verticalidade da obra em detrimento de sua organização estrutural. Trata-se então de uma demonstração da incompatibilidade entre duas modalidades de experiência, por assim dizer: a escultórica e a pictórica. “The axis”, observa ela, “along one relates to the work as a physical object is turned ninety degrees to the axis which establishes its meaning as image. The change from horizontal to vertical is expressed as a change in condition, or being” (KRAUSS, 1981, p. 192).

A incompatibilidade entre duas modalidades de experiência – uma voltada para os aspectos físicos e outra para os pictóricos – é um argumento que (além de estar baseado em uma dicotomia entre verticalidade e horizontalidade central ao exercício crítico da autora) ressurge na análise de Krauss para a obra de Eva Hesse, em um texto de 1979.²³³ Neste caso, *Contingent* – obra formada

²³³ A partir daí, Krauss nota, em “How Paradigmatic is Anthony Caro?”, um declínio na poética de Caro, justamente pelo fato de a passagem entre as modalidades escultórica e pictórica – invariavelmente atadas à horizontalidade e à verticalidade – não indicarem uma mudança de condição: “This is because the change from horizontal to vertical within a given sculpture is no longer expressed as a change in condition, or being” (KRAUSS, 1975, p. 83). Este ensaio é bastante revelador do método crítico de Krauss, apontando para: sua vinculação da horizontalidade e da verticalidade às condições, respectivamente, escultóricas e pictóricas; e,

por oito painéis paralelos de gaze, fibra de vidro e látex, pendurados no teto e dispostos perpendicularmente em relação à parede – é interpretada do ponto de vista de um processo anamórfico semelhante àquele encontrado em *Os embaixadores*, de Hans Holbein. Sabe-se que na parte inferior desta tela encontra-se uma caveira que, se vista frontalmente, surge apenas como uma estranha mancha no interior do espaço social da representação. A apreensão deste elemento heteróclito ao mundo dos embaixadores só se torna possível caso se assuma uma angulação de noventa graus em relação ao quadro, em uma posição que impede, contudo, a observação geral da composição pictórica. Quanto a isso, Krauss afirma:

Holbein's *Ambassadors* is precisely about the eclipse of that system of visibility. It insists that there are two different, mutually exclusive vantage points: the one within the world, from which death is not visible; and the one outside, or at an angle to it, from which death is seen because the "world" is not. And what is continually seen in the *Ambassadors* is precisely the condition of this mutual eclipse. There is a way in which *Contingent's* own double perspective is something like that of anamorphosis (KRAUSS, 2002, p. 31).

No caso de Eva Hesse, a anamorfose²³⁴ é analisada do ponto de vista da incompatibilidade entre duas modalidades de experiência, associadas respectivamente à escultura e à pintura. Na realidade, sua obra se situa na fronteira entre estas duas formas expressivas, porque, por um lado, as telas de *Contingent* remetem à pintura, tanto em sua planaridade e em seu formato quanto na experiência de luz e cor que elas oferecem ao observador. Por outro, ao serem

principalmente, a consideração da obra de arte enquanto uma estrutura lógica em que todos os elementos devem estar condicionados, caso contrário a obra torna-se arbitrária (algo que será de suma importância para sua redefinição do *medium*).

²³⁴ Como procedimento pictórico, a anamorfose foi utilizada a partir do século XVI – como indica a tela *Os embaixadores*, de Hans Holbein, que data de 1533 – para perverter o *cogito* cartesiano simbolizado pela perspectiva. As técnicas anamórficas mais tradicionais estão baseadas em um deslocamento do ponto de vista, sem haver, contudo, a eliminação do arranjo geométrico original. Isto é, a anamorfose sobrepõe dois arranjos visuais vinculados, cada qual a um ponto de vista distinto, resultando assim em uma relativização do espaço geométrico da perspectiva. Esta perspectiva depravada é emblematizada no quadro de Holbein, no qual dois embaixadores – Jean de Dinteville, senhor de Polisy, e George de Selves, bispo de Lavour – fitam o observador, estando ambos em pé, apoiados em uma pequena estante que os separa, sobre a qual encontram-se dispostos um conjunto de instrumentos e ferramentas que aludem ao *quadrivium* das artes liberais (aritmética, geometria, astronomia e música). Tanto os corpos quanto os instrumentos são representados obedecendo-se aos ditames da perspectiva geométrica, com exceção de apenas um elemento: a imensa mancha fállica flutuando na parte central inferior do quadro. Trata-se de um crânio deformado que só é reconhecido caso haja um deslocamento do ponto de vista do observador, que, por sua vez, deve aproximar-se da tela, assumindo uma posição oblíqua em relação a ela. Neste novo ponto de observação, os corpos e os instrumentos se deformam ao passo que a caveira surge fitando quem a olha. Há aqui uma tensão irresolúvel, na medida em que as duas posições são excludentes entre si: uma exibindo uma cena do esclarecimento científico, o olho da razão; outra, um *memento mori*, o olho da morte, que, por sua vez, representa o *objeto a lacaniano*: “O olhar como *objeto a* surge através da anamorfose da caveira como manifestação de seu poder de aniquilamento do sujeito, que fica medusado diante dela e remetido sua própria castração, figurada por sua mortalidade. A caveira é o olhar do quadro olhando para o espectador. Este, de observador torna-se visto. É o quadro quem o olha. [...] Tudo que era do mundo da representação desaparece e o sujeito é confrontado por sua falta-a-ser, fora do mundo da representação, representado pela caveira que é o olho. É, pois, quando falta a visão dos objetos da conquista do saber e a representação desaparece que surge o olhar como causa de angústia” (QUINET, 2002, p. 149-50).

dispostas de forma perpendicular em relação à parede, o conjunto oferece frontalmente uma série de bordas que induz a deambulação do observador. A possibilidade da experiência pictórica está, com isso, condicionada ao deslocamento do anteparo, na medida em que a planaridade só se revela perpendicularmente. De maneira inversa, a vista frontal da obra induz a inclusão do espaço literal, na medida em que, paralelas à parede, as telas tornam-se linhas espaciais. Tal dinâmica é lida por Krauss como uma oscilação entre as modalidades da pintura e da escultura em uma reinvenção da condição anamórfica presente no quadro de Holbein:

In Hesse's work the gravitational field of either painting or sculpture is always experienced as shifting. Things begin on the wall and end on the floor, or on the wall adjacent to the one where they started. Things lean from floor to wall; or they begin stretched out on the horizontal plane only to turn the corner and snake up onto the vertical one. This focus on the boundaries, on what is at the edges of either an object or a convention, is what Hesse shares with the discourse out of which she made her art (KRAUSS, 2002, p. 32).

Krauss refere-se aqui ao circuito artístico norte-americano ao qual estava vinculada a obra de Eva Hesse, especialmente à querela entre modernistas e minimalistas quanto à natureza do objeto de arte. Se a obra de Hesse, ao se fundar na fronteira entre as formas expressivas, se aproxima mais do eixo minimalista, a obra de Caro, por sua vez, assume o polo oposto, na medida em que a tensão entre espacialidades de *Early One Morning* é, em obras posteriores (*Red Splash* e *Carriage*), suprimida em um pictorialismo oposto à literalidade minimalista:

In sculpture like Caro's there is an implicit criticism of the objectlike condition of minimal art. This criticism insists that there is an essential difference between the nature of art and that of objects, a difference which it is a sculptor's particular duty to preserve. The crux of that difference involves, in this view, the withdrawal of the work from duration time [...] If there is an art form that can serve as the model for this kind of presentness, it is painting (KRAUSS, 1981, p. 199-200).

Desse modo, a incompatibilidade entre dois tipos de espacialidade conduz Caro e Hesse a caminhos antagônicos: enquanto Caro trata de sublinhar a separação modernista por meio de um pictorialismo que atesta a *opticalidade* modernista, Hesse formula sua poética na interseção entre as duas modalidades, vinculando-se, com isso, à experiência (pós-)minimalista.

3.0

O Formalismo Estruturalista (o fotográfico I)

3.1

O formalismo da atividade estruturalista

Em “O que é a crítica”, Roland Barthes se refere ao estruturalismo como um *formalismo*, não sem antes mencionar se tratar de uma “simplificação ao extremo e de modo sem dúvida abusivo” (BARTHES, 2007, p. 158). Na “resposta a uma enquete sobre o estruturalismo”, o autor o define recorrendo, como era de esperar, à linguística de Saussure: “a palavra estruturalismo tem um sentido muito mais restrito: designa, a meu ver, toda pesquisa sistemática submetida à pertinência semântica inspirada no modelo linguístico” (BARTHES, 2004, p. 74-5). Note-se a centralidade que a linguagem, tal como ela é sistematizada por Saussure e aprofundada por Jakobson e seus pares, adquire aos estudos estruturalistas iniciados por Claude Lévi-Strauss, servindo de modelo a investigações que ultrapassam a esfera linguística propriamente dita, de modo a abarcar fenômenos sociais mais amplos, pautados no entrelaçamento²³⁵ de aspectos sociais, religiosos, econômicos, políticos, biológicos, culturais etc.

Se o estruturalismo é um formalismo, ele difere, contudo, do formalismo anglo-saxão influenciado pela teoria da visualidade pura e relacionado intimamente com as figuras de Roger Fry, Clive Bell e Clement Greenberg. Mas, de fato, como é possível compreender a atividade estruturalista enquanto uma espécie de formalismo? E que espécie de solidariedade existiria entre tais formalismos que, a despeito das diferenças históricas e metodológicas, compartilham a mesma denominação? Uma justa compreensão do estruturalismo enquanto atividade formalista deve trazer brevemente à discussão um terceiro termo, qual seja, o formalismo russo e sua derivação no Círculo Linguístico de Praga. Daí, será possível pensar em uma aproximação entre o formalismo *greenbergiano* e o formalismo estruturalista de Krauss.

De imediato, é possível recorrer à sistematização realizada por Lessing para estabelecer as fronteiras entre o formalismo visual e o formalismo

²³⁵ Ao recorrer a Saussure, Barthes, de modo um tanto surpreendente, propõe uma compreensão do estruturalismo não apenas no nível dos significantes, incluindo o estudo dos próprios significados. O autor chega à conclusão de que “para um saussuriano, a ideologia [...] faz parte da semiologia, como conjunto dos significados de conotação: logo, talvez seja mais fácil do que para outros prever a síntese entre as estruturas e a história” (BARTHES, 2004, p. 75). Uma determinada obra é um sistema de significação que deve ser interpretado tanto no nível signifiante quanto no nível do significado, tanto no nível da forma quanto no nível da ideologia. Barthes quer com isso reforçar que a forma não se opõe ao conteúdo, a estrutura não está fora da história, a sincronia não se opõe à diacronia. Fredric Jameson, todavia, possui sérias reservas à integração entre história e estrutura – entre diacronia e sincronia – proposta pelo estruturalismo, justamente pelo fato de esta corrente crítica partir de uma ênfase na simultaneidade do sistema em detrimento da sucessão histórica. Para ele, a consideração que toda crítica ou toda linguagem comunicam, em última instância, o próprio processo de sua elaboração, reforça uma autorreferencialidade associada à metalinguagem alienada dos processos históricos: aqui reside o formalismo estruturalista, baseado em um deslizamento da forma ao conteúdo na medida em que “literary works are about language, take the process of speech itself as their essential subject-matter” (JAMESON, 1972, p. 199).

linguístico à semelhança dos limites entre as artes espaciais e as artes temporais. Mas é nesta mesma barreira que surge uma possível semelhança entre os dois formalismos, porque o segundo, baseado fundamentalmente na linguística de Saussure, está assentado em uma dicotomia fundamental, qual seja, a oposição entre diacronia e sincronia – podendo estar ser lida também como a oposição entre história e estrutura –, sobre a qual desenvolvem-se todos os pares antagônicos posteriores.²³⁶ Conforme sugere Fredric Jameson, “all this – the concept of system, the notion of language as a perception of identities and differences – is thus implicit in the initial distinction between synchrony and diachrony” (JAMESON, 1972, p. 18). Ao estabelecer esta distinção, Saussure privilegia a sincronia, por meio da qual a história torna-se uma série de sistemas que se sucedem ao longo do tempo. A ênfase no elemento sincrônico prevê, por sua vez, um pensamento voltado para o sistema, sendo importante aqui o caráter relacional – e não substancial, vale lembrar – entre os elementos de um determinado campo. Ora, é precisamente o caráter sistêmico e relacional da linguística de Saussure que motiva uma proximidade entre as correntes formalistas, uma vez que ambas lidam com seus objetos a partir da relação, sincrônica e paradigmática, entre os elementos em detrimento daquela diacrônica e sintagmática: a ênfase reside, em alusão à descrição da especificidade da pintura por Lessing, no “momento único” do sistema no interior do qual os elementos se inter-relacionam. Não à toa, Jameson, ao descrever o tipo de percepção suscitado pelo modelo linguístico, recorre à metáfora da *Gestalt* em contraste com o empiricismo lógico anglo-saxão:

The shift involved is indeed a perceptual one, and presupposes an abandonment of an atomistic, empirical perception of an isolated thing-in-itself, a sound-object that has no connection with anything else, for a relational type of perception, something on the order of the Gestalt perception of form against field, or the dialectical tension between part and whole (JAMESON, 1972, p. 34).

Ao lado disso, pode-se eleger também outro ponto de convergência entre o formalismo visual e o formalismo literário: a ênfase que ambos reservam à função poética, ou estética. Em “October and the Problem of Formalism”, Peter Osborne define o formalismo *greenbergiano* enquanto um formalismo estético, não hesitando em justapô-lo ao formalismo russo, dada a preocupação deste último com a especificidade semiológica da obra literária, comprovada sobretudo pela criação da noção de função poética²³⁷ ou estética em 1923 e integrada ao

²³⁶ Em *The Prison-House of Language*, Jameson elege a dicotomia sincronia-diacronia como a oposição fundante do modelo linguístico de Saussure, vendo aí uma estrutura antidualética, visto que não consegue produzir uma síntese entre estrutura e história. Todavia, os pares opositivos daí derivados, em especial língua-fala, apresentam um funcionamento dialético, conforme o que segue: “Saussure’s opposition is dialectical in that it involves a tension between a part [parole] and a whole [langue] either of which is inconceivable without the other: being relational rather than substantialist, it thus strikes directly at the kind of isolation of a single apparently free-standing object (such as a ‘statement’) foreseen by empirical thinking” (JAMESON, 1972, p. 24).

²³⁷ Segundo Jameson, “Shklovsky’s own doctrine is both the starting point for Russian Formalism and the source of its own internal contradictions” (JAMESON, 1972, p. 48-9). Para Chklovski, as leis que governam a língua cotidiana são distintas daquelas que prevalecem na língua poética. A diferença reside no fato de a língua prosaica enfraquecer o objeto, em decorrência de seu processo de automatização: “o objeto passa ao nosso lado como se tivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob influência de tal percepção, o objeto enfraquece” (CHKLOVSKI, 1976, p. 44). A

sistema nocional linguístico por Roman Jakobson em 1963.²³⁸ A aproximação é assim justificada pelo autor: “Both of these types of formalism are ultimately concerned, albeit in very different ways, with the individualizing function of the aesthetic” (OSBORNE, 2012, p. 07). Mas tal aproximação corre o risco de solapar as especificidades históricas entre as correntes formalistas e estruturalistas. Para isso, tome-se o comentário de Michel Foucault. Em uma entrevista de 1983 a respeito dos termos estruturalismo e pós-estruturalismo, o autor enlaça o primeiro ao formalismo do seguinte modo:

Por volta dos anos 50 ou 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 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 formal (FOUCAULT, 2005, p. 308).

percepção de um objeto se torna, neste contexto, o seu reconhecimento e não sua visão. Esta última só é possível por meio da língua poética, que, por sua vez, cria uma percepção singular do objeto: “e eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte” (p. 45). Trata-se, com isso, de uma libertação do objeto de seu automatismo perceptivo, procedimento denominado *singularização*, no qual Jameson nota uma ambiguidade, visto que a desfamiliarização opera no plano do conteúdo ou da forma, *i.e.*, no sujeito ou no objeto? Neste último caso, tangencia-se o formalismo *greenbergiano* por envolver uma reflexividade do próprio fazer artístico, por rejeitar o referente e “bare their own devices” (JAMESON, 1972, p. 79): “The implication is that a work only seems to have a referent, or to intend a determinate content. In reality it speaks only of its own coming into being, of its own construction, under the determinate circumstances of formal problems in the context of which that construction takes place” (JAMESON, 1972, p. 88-9). Trata-se de uma ilusão óptica projetada pelos formalistas que, contudo, não é inteiramente descartada pelo autor, visto que o ato de leitura sobrepõe-se parcialmente ao ato de escrita. Note-se ainda que, em “O que vemos, o que nos olha”, Georges Didi-Huberman recorre ao formalismo russo para refletir a respeito da forma minimalista – em especial, a obra de Tony Smith. A partir de Chklovski, ele define dialeticamente a forma enquanto uma deformação, resultante de um “trabalho de formatividade” estreitamente vinculado ao “trabalho da figurabilidade” teorizado por Freud. Assim, “uma forma sempre surge e se constrói sobre uma ‘desconstrução’ crítica dos automatismos perceptivos: isso é evidente no nível dos sonhos, o era menos ao das obras de arte. Mas os formalistas [russos] enunciavam com vigor [...] que toda forma de arte, ainda que ‘semelhante’, devia ser compreendida ‘como um meio de destruir o automatismo perceptivo’. Ao mesmo tempo, acrescentavam, a forma artística tende a pôr em evidência o caráter singular, fortemente reivindicado nas obras modernas, de sua construção [“bare the devices”, diria Jameson]. [...] Toda forma é *formadora* na medida mesmo que é capaz de *deformar* organicamente, dialeticamente, outras formas já ‘formadas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 216-7). Ao recorrer ao formalismo russo, Didi-Huberman desvia-se, com isso, da tautologia minimalista: “Os formalistas russos certamente afirmaram os caracteres autônomos e específicos de toda construção formal – mas jamais os encerraram numa concepção tautológica da obra de arte” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 219).

²³⁸ Esta informação foi colhida do ensaio de Tzvetan Todorov, “A herança metodológica do formalismo”, fundamental à aproximação que se está fazendo aqui. O avizinhamo entre o formalismo visual e o formalismo linguístico é também realizado por ele quando discute os problemas suscitados pela classificação tipológica das obras literárias, mencionando inclusive a pesquisa de Wölfflin. Quanto à função poética, Jameson afirma que “the Formalists began, as did Saussurean linguistics, with the isolation of the intrinsic itself, with the disentanglement of their specific object of study from those of the other disciplines, with a systematic examination of what Jakobson called *literariness* (literariness), the distinguishing element of literature itself” (JAMESON, 1972, p. 43).

O comentário de Foucault tem o mérito de delinear três situações históricas distintas mas estreitamente entrelaçadas: o formalismo russo;²³⁹ o estruturalismo linguístico do Círculo Linguístico de Praga;²⁴⁰ e, por fim, o estruturalismo francês associado à antropologia de Lévi-Strauss.²⁴¹ A consideração dos fenômenos estruturalistas no bojo da corrente formal é algo que Tzvetan Todorov também endossa, observando que até meados da década de 1950 as ideias formalistas quase tinham caído no esquecimento dada a ausência de traduções em ambiente europeu. A emergência do estruturalismo vincula-se, com isso, ao renascimento do formalismo russo na Europa, em quase simultaneidade com a descoberta do Construtivismo Russo pelos Estados Unidos. Especificamente em relação à vertente de Praga, a relação com o formalismo russo é irrefutável:

A origem do Círculo Linguístico de Praga, uma das primeiras escolas de linguística estrutural, não é outra senão uma corrente de estudos literários que se desenvolveu na Rússia [...] e que é conhecida sob o nome de “formalismo russo”. A relação entre um e outro é incontestável: estabeleceu-se tanto por intermédio daqueles que participaram dos dois grupos (R. Jakobson, B. Tomachévski, P. Bogartirióv) quanto pelas publicações dos formalistas, que o Círculo de Praga não ignorou. Seria exagerado afirmar que o estruturalismo linguístico tomou suas ideias emprestadas ao formalismo, pois os campos de

²³⁹ O Círculo Linguístico de Moscou, ocorrido entre 1915 e 1930, surge a partir de uma aliança entre a crítica formalista e a poesia revolucionária (Maiakóvski, Pasternak, Mandelstam e Assiéiev). A decisão por se realizar uma breve revisão do formalismo russo se dá, principalmente, pelo fato de que as análises empreendidas por Krauss, a exemplo da de Picasso e sobre os *grids*, relacionam diversas matrizes formalistas e estruturalistas. Sendo assim, faz-se necessário, ao menos, delinear um esquema básico de desenvolvimento que comporte as investigações de Saussure, Jakobson, Lévi-Strauss, Barthes e também de Wölfflin. Quanto a Jakobson, ressalta-se ainda que, envolvido com o Círculo Linguístico de Praga, ele se torna um dos redatores das “Teses de 1929”, onde, lembra Haroldo de Campos, “aparece pela primeira vez, no sentido técnico preciso que adquiriu posteriormente, a noção de estrutura [...] Durante sua permanência em Nova Iorque, dá-se o seu contato com Claude Lévi-Strauss, [...] [que] carregaria elementos da linguística *jakobsiniana* para sua Antropologia Estrutural” (CAMPOS, 2007, p. 186-8). A relação entre Jakobson, Barthes e Lévi-Strauss é assim descrita por Perrone-Moisés: “O encontro de dois grandes pensadores, Roman Jakobson e Lévi-Strauss, teve como resultado a eclosão do estruturalismo francês. A análise por ambos empreendida, em 1962, do poema “Les Chats”, de Baudelaire, deslocou para a França o centro das pesquisas estruturais em literatura. A partir de então, um grupo cada vez mais numeroso de críticos franceses vem trabalhando nesse sentido. Entre eles, destaca-se o nome de Roland Barthes” (PERRONE-MOISÉS, 1970, p. 10). Do ponto de vista metodológico, a ênfase de Jakobson na literariedade – naquilo que faz de uma obra uma obra literária a partir da descrição de seu funcionamento sistêmico – diz muito sobre a atividade crítica de Rosalind Krauss, aproximando-se também das diretrizes de Clement Greenberg, pois a ênfase recai em seu *príom*, isto é, no processo enquanto princípio de estruturação da obra que permite compreender como ela é criada, em detrimento dos elementos retirados de outras disciplinas (costumes, psicologia, política, filosofia).

²⁴⁰ Segundo nos informa J. Mattoso Câmara Jr., a projeção mundial do Círculo Linguístico de Praga se deu em 1928, por ocasião do I Congresso Internacional de Linguistas, em Haia, onde Jakobson, Karzévsky e Trubetzky elaboram uma comunicação estabelecendo as diretrizes dos estudos linguísticos em bases saussurianas.

²⁴¹ O desejo de organização das sociedades em sistemas surge, em grande parte, do fascínio que a linguística exerceu em Lévi-Strauss. Em “Análise estrutural em linguística e antropologia”, o autor propõe uma analogia de método entre as duas disciplinas, com o intuito de capacitar a sociologia dos métodos científicos desenvolvidos pela primeira, responsável por realizar a desejosa ponte entre as exatas e as humanas. O “lugar excepcional” da linguística permite a ela “reivindicar o nome de ciência [...] que conseguiu ao mesmo tempo formular um método positivo e conhecer a natureza dos fatos que lhe cabe analisar” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 57).

estudo e os objetivos das duas escolas não são os mesmos; encontram-se, entretanto, nos estruturalistas, marcas de uma influência “formalista”, tanto nos princípios gerais quanto em certas técnicas de análise (TODOROV, 1970, p. 27-8).

É Todorov quem informa que o formalismo russo careceu de uma teoria que pudesse ser admitida de modo geral, sendo endossado por Jameson quando afirma que “not that the Russian Formalism can be thought of as having a single position, a single literary doctrine” (JAMESON, 1972, p. 47). Isto se relaciona diretamente ao fato de os formalistas russos interessarem-se pela especificidade de uma determinada obra literária, cuja análise estrutural deveria lidar com o caráter heterogêneo e estratificado de seu objeto: “se assim não fosse, correríamos o risco de reduzir ao mesmo modelo obras inteiramente diferentes e de fazê-las perder todo caráter específico” (TODOROV, 1970, p. 32). Em seu balanço histórico sobre o formalismo russo, Boris Eikhenbaum – que não hesita em reconhecer a importância dos estudos de Wölfflin para o método formalista – endossa a prevalência do objeto literário ao afirmar que²⁴²

para os “formalistas” o essencial não é o problema do método nos estudos literários, mas o da literatura enquanto objeto de estudo [...] O que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário (EIKHENBAUM, 1976, p. 3-5).

Este fato sugere a Todorov que a dissolução do grupo está menos relacionada a fatores políticos externos do que a ausência de um rigor científico, o que conduziu o grupo a um impasse, dado que não havia a adoção de um único método formal:

Fala-se mais frequentemente de “método formal”, mas a expressão é imprecisa e pode-se contestar a escolha tanto do substantivo quanto do adjetivo. O método, longe de ser único, engloba um conjunto de processos e técnicas que servem para a descrição da obra literária, mas também para investigações científicas muito diversas. No essencial, diremos simplesmente que é preciso considerar antes de tudo a obra mesma, o texto literário, como um sistema imanente; está claro que este é apenas um ponto de partida e não a exposição detalhada de um método. Quanto ao termo “formal”, trata-se mais de uma etiqueta que se tornou cômoda do que de uma denominação precisa, e os próprios formalistas o evitam. A forma, para eles, recobre todos os aspectos, todas as partes da obra, mas ela existe somente como relação dos elementos entre si, dos elementos com a obra

²⁴² Em vez de definir um método, em “A teoria do ‘método formal’”, Eikhenbaum estabelece princípios que guiam o estudo científico da matéria literária: busca-se, em primeiro lugar, estudar “as particularidades específicas dos objetos literários”, confrontando a língua literária com a língua cotidiana (a poética com a linguística) enquanto duas séries semelhantes, mas com funções diferentes. Daí, retira-se a importância concedida à forma enquanto procedimento, ou seja, construção: “[...] a *differentia specifica* da arte não se exprime através dos elementos que constituem a obra, mas através da utilização particular que se faz deles. [...] A noção de forma adquiriu um novo sentido, não é mais um invólucro mas uma integridade dinâmica e concreta que tem em si mesma um conteúdo, fora de toda correlação. Aqui ocorre a separação entre a doutrina formalista e os princípios simbolistas, segundo os quais ‘através da forma’ deveria transparecer algo ‘do conteúdo’. Da mesma maneira, supera-se o esteticismo, admiração de certos elementos da forma, conscientemente isolados do ‘fundo’” (EIKHENBAUM, 1976, p. 18-3).

inteira, da obra com a literatura nacional etc., isto é, como um conjunto de funções (TODOROV, 1970, p. 30).

A passagem é bastante elucidativa, na medida em que, assim como o trecho anterior, impede a consideração do formalismo russo enquanto um movimento monolítico e plenamente organizado em torno de métodos únicos. A despeito da diversidade metodológica dos formalistas, há que se considerar a obra enquanto um sistema imanente, ou seja, uma organização sistematicamente construída,²⁴³ sendo precisamente esta característica que faz surgir a forma enquanto relação entre os elementos.²⁴⁴ Mas não apenas isso: a forma não está discretamente identificada no terreno literário isolado, existindo enquanto um

²⁴³ Note-se aqui que a ênfase dos formalistas russos na consideração da obra como algo inteiramente construído e organizado tangencia as questões desenvolvidas pelo Construtivismo Russo, sendo ambos coincidentemente redescobertos nas décadas de 1950 e 1960. Pode-se dizer que a corrente literária e a corrente artística são ambas manifestações de um dos períodos mais produtivos da vanguarda russa. Motivados pela crença em uma identificação entre os objetivos sociopolíticos e os propósitos artísticos decorrente da Revolução de Outubro, os artistas russos passam a considerar a arte um meio de produção fundamental à valorização cultural e política do proletariado. Observe-se que *Construção* foi um dos princípios desenvolvidos pelo Working Group of Constructivists, fundado por Aleksandr Rodchenko, Varvara Stepanova e Aleksei Gan em 1921, diante do desafio de reposicionar a produção artística em um contexto industrial revolucionário: “They called the new type of activity they envisaged ‘intellectual production,’ proclaiming that their ideological foundation was ‘scientific communism, built on the theory of historical materialism,’ and that they intended to attain ‘the communistic expression of material structures’ by organizing their material along the three principles of *tektonika* (or the socially and politically appropriate use of industrial material), construction (the organization of its material for a given purpose) and *faktura* (the conscious handling and manipulation of it)” (LODDER, 1990, p. 102). O foco no material e na construção permite a Benjamin Buchloh ver na triade de princípios uma investigação afim à linguística estrutural: “Running parallel with the formation of structural linguistics in the Moscow Linguistic Circle and the Opoiaz Group in Petersburg in 1915 and 1916 respectively, the constructivists developed the first systematic phenomenological grammar of painting and sculpture. They attempted to define the separate material and procedural qualities by which such constructs are constituted with the same analytic accuracy used to analyze the interrelationships of their various functions – what Saussure would call the syntagmatic axis – which are equally relevant for the constitution of a perceptual phenomenon. Furthermore, they addressed the apparatus of visual sign production, that is, production procedures as well as the tools of these procedures” (BUCHLOH, 1984, p. 87-8). Subjacente a estas correntes, há uma crença no poder racional e emancipador da forma: “A vida é naturalmente irracional: racional é o pensamento que se entrelaça à vida, resolve os problemas continuamente colocados por ela, transforma-a em consciência da vida. A arte é justamente o modo de pensamento pelo qual a experiência de mundo realizada através dos sentidos assume um significado cognitivo, pelo qual o dado da percepção se apresenta instantaneamente como forma” (ARGAN, 1992, p. 272). O desejo de síntese evidencia a condição paradoxal das circunstâncias soviéticas, pois se o contexto revolucionário fora fundamental ao construtivismo, o entendimento comum quanto aos procedimentos revolucionários seria algo difícil de se conquistar. Justamente por isso, Christina Lodder sugere que as ideias construtivistas teriam sido implementadas de modo gradualmente lento, dadas as circunstâncias – sociais, políticas e econômicas – não muito propícias (as indústrias estavam destruídas e as restantes não eram progressivas o suficiente para adotar as ideias construtivistas). O choque entre o idealismo de seus propósitos e a realidade impunha tanto ao construtivismo quanto ao formalismo russo pressões externas, em especial a negligência do mercado e a desaprovação dos críticos convencionais, que dificultaram o alcance de seus objetivos. Não à toa, em 1930, Jakobson escreve *A geração que esbanjou seus poetas*, mapeando o suicídio prematuro e trágico de uma geração de poetas na sociedade russa, interpretando-a, por fim, enquanto uma “sufocação da história” (JAKOBSON, 2006, p. 52).

²⁴⁴ Um esclarecimento: os elementos não se relacionam homogêaneamente, havendo predominância de uns em detrimento de outros, devendo-se, pois, serem considerados estratos, ou planos de relação.

conjunto de funções. A forma transcende o sistema imanente rumo ao sistema mais global da literatura, sendo a chave para a passagem de um sistema a outro. Na realidade, a relação entre forma e função permite ao analista desviar-se dos extremos antagônicos, seja um hermetismo da obra sobre si mesma, seja o seu vínculo com as motivações externas. “É preciso”, conclui Todorov, “evitar duas posições extremas: acreditar que existe um código comum a toda literatura, afirmar que cada obra engendra um código diferente” (TODOROV, 1970, p. 40).

Mas qual seria a relação possível entre o formalismo russo e o estruturalismo francês? Uma coisa é certa: seus objetos não são os mesmos, conforme o esclarecimento de Jameson abaixo:

The Formalists were ultimately concerned with the way in which the individual work of art (or *parole*) was perceived differentially against the background of the literary system as a whole (or *langue*). The Structuralists, however, dissolving the individual unit back into the *langue* of which it is a partial articulation, set themselves the task of describing the organization of the total sign-system itself (JAMESON, 1972, p. 101).

Pode-se dizer que, enquanto as obras literárias foram o objeto por excelência dos círculos linguísticos de Moscou e Praga, as formas de organização social de sociedades indígenas passam a nortear os estudos estruturalistas, especialmente o de Lévi-Strauss, “o herdeiro mais direto e mais rigoroso desse método” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 220).²⁴⁵ No presente contexto, é válido recorrer a um termo de mediação, sendo ele Roland Barthes enquanto um crítico literário que, apesar (ou por causa) disso, realizou estudos sociológicos-semiológicos – da moda, do mito, da publicidade – cujo paradigma inicial é a literatura. Em outras palavras, a consideração de uma obra literária enquanto uma produção cultural ideológica e historicamente determinada lhe permite expandir o campo de investigação de modo a englobar os demais artefatos que, ao lado dela, compõem o sistema cultural. Nota-se aqui que ideologia e semiologia, história e formalismo, não estão dissociados na perspectiva de Barthes, conforme o autor propõe em “O mito hoje” ao afirmar que:

Menos aterrorizada pelo espectro de um ‘formalismo’, a crítica histórica teria sido, talvez, menos estéril; teria compreendido que o estudo específico das formas não contradiz em nada os princípios necessários da totalidade da História. Antes pelo contrário: quanto mais um sistema é especificamente definido em suas formas, tanto mais é dócil à crítica histórica. Parodiando uma frase conhecida, diria que um pouco de formalismo afasta-nos da História, mas muito formalismo aproxima-nos dela (BARTHES, 1972, p. 134).

²⁴⁵ O estruturalismo francês, ao contrário das correntes russa e tcheca, não se volta para a função poética ou estética, abrindo-se a disciplinas como a etnologia e a antropologia. Além disso, a constelação do estruturalismo composta por figuras como Barthes, Foucault, Lacan e Lévi-Strauss é algo que sempre irritou a este último, pois “este amálgama não tem fundamento. Não vejo o que há de comum entre os nomes [...]. Ou melhor, vejo: são falsas aparências. Sinto que pertenço a uma outra família intelectual: a que Benveniste e Dumézil tornaram ilustre. Sinto-me próximo também de Jean-Pierre Vernant e dos que trabalham a seu lado. Foucault teve toda a razão ao rejeitar a assimilação”. Quanto a Barthes, Lévi-Strauss é taxativo: “Nunca me senti próximo dele, e este meu sentimento foi confirmado pela sua evolução posterior. O último Barthes tomou uma direção diametralmente oposta à do precedente e, estou convencido, não estava em seu normal” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 109-11).

Esta passagem é bastante elucidativa por dois motivos. Em primeiro lugar, por desfazer a dicotomia entre formalismo e história. Ademais, o trecho demonstra claramente que o projeto semiológico de Roland Barthes, a exemplo de seu livro *Mitologias* – no qual o mito é definido como uma forma –, é inserido pelo próprio autor na corrente formalista. Dito isto, considerando o formalismo russo, o Círculo Linguístico de Praga e o estruturalismo francês, arrisca-se a dizer que o aspecto transversal a estas correntes é a ênfase na forma compreendida enquanto um sistema imanente que, todavia, não está plenamente dissociado das determinações históricas que lhe circunscrevem funções específicas.²⁴⁶ No limite aporético, o formalismo transversal a estas tendências refere-se ao deslizamento da forma ao conteúdo, de modo que o sentido último de uma determinada criação cultural seja o próprio processo de sua elaboração: é esta autorreferencialidade que impõe limites e contradições a esses métodos, justamente por ensaiar um campo autônomo dissociado de sua contingência histórica, um texto sem contexto.

Mas se o estruturalismo francês é lido – seja por Foucault, seja por Barthes, seja por Jameson – como uma modalidade do formalismo, tal consideração coloca um problema crucial à empreitada pós-modernista de Rosalind Krauss, uma vez que o seu Pós-Modernismo se baseia justamente em um questionamento das premissas modernistas *greenbergianas* a partir de uma adesão da ensaísta às correntes estruturalistas e pós-estruturalistas. **Ora, este dilema é resolvido se lança-se a hipótese do Pós-Modernismo de Krauss ser formalista, não no sentido estrito atribuído ao método de Greenberg, mas segundo o entendimento deste termo que conferem os formalistas russos e os estruturalistas. Esta é a prerrogativa que guia o presente capítulo: a aventura formalista de Krauss não cessa com o seu distanciamento do léxico *greenbergiano*.** Pelo contrário: a autora parece buscar em outras matrizes teóricas estratégias alternativas para se pensar a *forma* de modo autorreflexivo, tendo encontrado um fértil campo justamente nas correntes formalistas baseadas no modelo linguístico e no questionamento do sujeito autônomo enquanto forma de interioridade operado pelas teorias continentais, seja a linguística estrutural, seja o pós-estruturalismo.

Quanto a isso, é bastante significativa a descrição de Barthes do exercício crítico, havendo aí também o entrelaçamento entre formalismo e estruturalismo:

Pode-se dizer que a tarefa crítica (esta é a única garantia de sua universalidade) é *puramente formal*: não consiste em “descobrir”, na obra ou no autor observados, alguma coisa de “escondido”, de “profundo”, de “secreto”, que teria passado despercebida até então (por que milagre? Somos nós mais perspicazes do que nossos predecessores?), mas somente em *ajustar*, como um bom marceneiro que aproxima apalpando “inteligentemente” duas peças de um móvel complicado, a linguagem que lhe fornece sua época (existencialismo, marxismo, psicanálise) à linguagem, isto é, ao sistema formal de

²⁴⁶ Quanto ao formalismo russo e ao Círculo Linguístico de Praga, pode-se comprovar tal fato quando Roman Jakobson descreve a obra poética de Maiakóvski como “única e indivisível. É o desenvolvimento dialético de um único tema. Um sistema simbólico extraordinariamente unificado”. A questão dialética é assim descrita por ele, demonstrando claramente a imbricação entre forma e função: “Por vezes, uma imagem apresentada humoristicamente pode, mais tarde, em outro contexto, perder seu efeito cômico; ao contrário, um motivo apresentado inicialmente de forma solene pode repetir-se em tom de paródia” (JAKOBSON, 2006, p. 13).

constrangimentos lógicos elaborados pelo próprio autor segundo sua própria época (BARTHES, 2007, p. 161).

Não se pode perder de vista o contexto imediato em que se insere a intervenção de Barthes. Há, na passagem acima, um questionamento do autor quanto a um tipo de atividade crítica positivista associada à figura de Gustave Lanson e batizada de *lansonismo* – e que reverbera no contexto estadunidense naquilo que Rosalind Krauss denomina, como se constatará na discussão sobre Pablo Picasso, de “history of the proper name”. Frente ao determinismo analógico proposto por esta corrente crítica – segundo o qual o perfil literário de um escritor deriva do conjunto de descrições de fatos históricos e biográficos que circunscrevem seu espaço de vida –, Barthes propõe um exercício crítico que não busca a verdade, mas a coerência (ou a validade) do sistema de signos que o artista forja em sua criação. Cabe ao crítico – figura envolta não em uma linguagem-objeto, mas na metalinguagem – refletir discursivamente sobre a construção discursiva edificada pelo artista.

Barthes alarma o leitor que a atividade crítica é “uma atividade essencialmente formal, não no sentido estético, mas no sentido lógico do termo” (BARTHES, 2007, p. 162). É notável esta consideração: se a atividade crítica não propõe uma decifração hermenêutica da obra, a fim de revelar-lhe o sentido escondido, por outra via, empenha-se na “reconstituição das regras e constrangimentos de elaboração desse sentido” (BARTHES, 2007, p. 162). Tal qual uma função lógica ou matemática, o exercício crítico está às voltas com a definição de procedimentos e operações a partir dos quais seja possível estabelecer as relações entre os elementos. Note-se a perspectiva estruturalista de Barthes, que, apesar de não ser explicitamente declarada em “O que é a crítica”, o será em “A atividade estruturalista”. Neste último ensaio, o estruturalismo subjacente ao ofício da crítica é descrito como uma manifestação da *mimesis*:

O objetivo de toda atividade estruturalista, seja ela reflexiva ou poética, é reconstituir um “objeto”, de modo a manifestar nessa reconstituição as regras de funcionamento (as “funções”) desse objeto.²⁴⁷ A estrutura é, pois, de fato, um *simulacro* do objeto, mas um simulacro dirigido, interessado, já que o objeto imitado faz aparecer algo que permanecia invisível, ou, se se preferir, ininteligível no objeto natural (BARTHES, 2007, p. 51).

Um simulacro interessado que torna visível o que é transparente, mas estrutural, no objeto: tal não poderia ser a definição do formalismo latente, conforme as sugestões de Wolheim, ou do formalismo estrutural segundo Bois? É digno de nota que esta transparência estrutural não resida na profundidade do objeto, da obra ou do sujeito, mas em sua superfície.²⁴⁸ Nota-se, com isso, uma

²⁴⁷ Note-se como há uma proximidade com o objetivo dos formalistas russos: “O objetivo da pesquisa é a descrição do funcionamento do sistema literário, a análise de seus elementos constitutivos e a evidencição de suas leis” (TODOROV, 1970, p. 31).

²⁴⁸ Pode-se notar a transparência estrutural no exemplo das cartas de baralho que Lévi-Strauss oferece em *Tristes trópicos*: “Suponhamos um observador que não conheça nossas cartas de baralho e que escute uma vidente durante um tempo considerável. Ele vê e classifica os clientes, adivinha suas idades aproximadas e a situação social, observa-lhes o sexo, a aparência etc., um pouco como o etnógrafo sabe algo a respeito das sociedades cujos mitos estuda. Nosso observador escuta as consultas, grava-as até, para poder estudá-las e compará-las à vontade, como fazemos igualmente com nossos informantes indígenas. Se o observador for perspicaz, e se colher informações suficientes, será possivelmente capaz de reconstituir a estrutura e a

espécie de continuidade na preocupação de Krauss com a planaridade, sendo esta agora associada às superfícies metodológicas baseadas na noção de sistema fundamental à linguística estrutural.

A atividade estruturalista é composta por duas operações: a desmontagem e o arranjo.²⁴⁹ A primeira operação define as unidades, tal como Lévi-Strauss fez para o mitema, mas também, sugere Barthes, como Mondrian realizou com os retângulos que *compõem* sua tela.²⁵⁰ A decomposição é seguida da recomposição do objeto a partir de regras de associação entre as unidades, sendo ambas as operações necessárias para lançar luz sobre as funções, isto é, “o caminho que faz a obra” (BARTHES, 2007, p. 52). Barthes refere-se a este arranjo entre as unidades como uma combinação de *formas*,²⁵¹ pois, a forma “é o que permite à contiguidade das unidades não aparecer como um puro efeito do acaso: a obra de arte é o que o homem arranca ao acaso” (BARTHES, 2007, p. 54). **A forma é o sistema.** Quanto ao crítico, ele se aproxima do artista na medida em que tenta recriar o objeto analisado a fim de lhe retirar caminhos de inteligibilidade, sem dotar a obra de um sentido unívoco. Desse modo, “o analista refaz o caminho do sentido, ele não tem que designá-lo [...] ele *diz* o lugar do sentido mas não o nomeia” (BARTHES, 2007, p. 55).

A aproximação entre o artista e o crítico evita que esta última figura se mantenha à parte do sistema que busca analisar, não sendo possível proteger-se em uma *extraterritorialidade*, porque, como linguagem, a crítica tece o “diálogo

composição do baralho utilizado, isto é, o número de cartas – 32 ou 52 – repartidas em quatro séries homólogas compostas das mesmas unidades constitutivas (as cartas), com um único traço distintivo, a cor” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 303). Levando tal redução às suas últimas consequências, o autor indaga: “Poderíamos admitir que diversas formas de vida social são substancialmente da mesma natureza, sistemas de comportamento, cada um dos quais uma projeção no plano do pensamento consciente e socializado, das leis universais que regem a atividade inconsciente do espírito?” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 91-2). A menção ao inconsciente é expressiva, uma vez que ele não é tratado em sua profundidade: “For the Structuralists the unconscious stands to consciousness neither as matter to spirit, nor as the body to the mind, nor even primarily as the signified to signifier. [...] The Lacanian unconscious [...] is an absolute transparency, an order which is unconscious because it is infinitely vaster than our individual minds, and because they owe their development to their positions within it” (JAMESON, 1972, p. 137-8).

²⁴⁹ Estas duas atividades do crítico estruturalista parecem evocar as duas séries de operações simultâneas que, segundo Jakobson, são implicadas no falar: selecionar e combinar, a partir de relações de substituição e contiguidade e que definem os eixos paradigmático e sintagmático.

²⁵⁰ A menção da obra de Mondrian por Barthes não parece arbitrária, dada a exemplaridade da produção do pintor holandês para uma análise estruturalista, conforme sugere Yve-Alain Bois em sua introdução “Formalism and structuralism”, de *Art since 1900*: “Another candidate proposed by structuralist critics was Piet Mondrian (1872-1944). Indeed, in deliberately reducing his pictorial vocabulary to very few elements, from 1920 on – black horizontal and vertical lines, planes of primary colors and of ‘noncolors’ (white, black or gray) – and in producing an extremely various oeuvre within such limited parameters, Mondrian demonstrated the combinatory infinitude of any system” (BOIS *et al*, 2011, p. 38).

²⁵¹ “A Linguística trabalha, pois, no terreno limítrofe onde os elementos das duas ordens [o plano indeterminado do pensamento e o não menos indeterminado plano dos sons] se combinam; esta combinação produz uma forma, não uma substância” (SAUSSURE, 2006, p. 131). É interessante ainda lembrar que, ao final de “The Semiology of Cubism”, Yve-Alain Bois cita exatamente a passagem de Roland Barthes que se está comentando, concluindo o seu ensaio da seguinte forma: “It is my conviction that what Barthes is describing here is nothing more and nothing less than Picasso’s Cubist enterprise – that is, “my” Cubism” (BOIS, 1992, p. 195). É bastante significativo que Bois denomine Picasso de estruturalista, tanto por seu interesse na transubstanciação dos signos quanto por sua insistência nas séries, sendo a permutação no interior das séries uma das características da atividade estruturalista.

de duas histórias e de duas subjetividades, as do autor e as do crítico” (BARTHES, 2007, p. 163). Barthes aqui insinua a dissolução de fronteiras entre estas duas figuras, resultando em uma prática conhecida como paraliterária e associada sobretudo aos seus escritos elaborados a partir de *O prazer do texto*.²⁵² Rosalind Krauss reflete a respeito de tal aproximação entre literatura e crítica por ocasião do simpósio *The State of Criticism*, organizado pela *Partisan Review*, onde, segundo a ensaísta, muito se debateu sobre a ameaça paraliterária. Em resposta a esta desconfiança, Krauss afirma:

Much of Barthes’ recent work – I am thinking of *The Pleasure of the Text*, *A Lover’s Discourse*, and *Roland Barthes by Roland Barthes* – simply cannot be called criticism, but it cannot, for that matter, be called not-criticism either. Rather, criticism finds itself caught in a dramatic web of many voices, citations, asides, divagations. And what is created, as in the case of much of Derrida, is a kind of paraliterature. Since Barthes’s and Derrida’s projects are extremely different, it is perhaps only in this matter of inaugurating a paraliterary genre that their work can be juxtaposed (KRAUSS, 1986, p. 292).

O campo paraliterário inaugurado por Barthes e Derrida é, com isso, uma rede de citações, debates, traições e reconciliações ao qual Rosalind Krauss não hesita em se vincular. Não há nenhum sentido escondido a ser decifrado por uma atividade hermenêutica, mas um espaço discursivo que se desdobra no próprio tecido do texto, sendo ele mesmo composto por diversas vozes que não a do Autor. Se nem o crítico nem o artista encerram a obra em sentidos absolutos, esta, por sua vez, abre-se a um deciframento infinito:

[...] a obra nunca é completamente insignificante (misteriosa ou “inspirada”) nem jamais completamente clara; ela é, se se quiser, sentido *suspense*: ela se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado (BARTHES, 2007, p. 162).

O sentido *suspense* ao qual se refere Barthes a partir de um sistema significante declarado reverbera em suas investigações semiológicas, tanto em relação ao *terceiro sentido* encontrado nos filmes de Eisenstein quanto ao *punctum* fotográfico. Note-se aqui a presença de uma estrutura recorrente ao sentido *suspense*, ao sentido *obtusos* e ao *punctum*, todos observáveis, não no tecido explícito do significado (o sentido óbvio, o *studium*), mas na abertura significante: estes sentidos apontam para a atividade crítica de Barthes marcada sobretudo por uma atenção às funções duplas, e irreduzíveis entre si, dos objetos investigados. Este é o caminho paraliterário e *contranarrativo* que Krauss trilha, propondo também uma revisão dos preceitos historiográficos que tal método

²⁵² A metalinguagem, como se verá a seguir, é associada por Barthes ao sistema mitológico, sendo este uma ampliação de um sistema semiológico primeiro. O fato de a mitologia contemporânea e o crítico estarem envolvidos na metalinguagem sugere já a capacidade do segundo em decifrar (ou desmontar) a primeira. Contudo, a separação entre artista e crítico, entre literatura e crítica, operada por Barthes parece ser deixada de lado por um segundo Barthes associado a uma atividade paraliterária. Tal parece ser o motivo que leva Leyla Perrone-Moisés a afirmar que “Barthes foi escritor enquanto ensaísta. Sua escrita é precisa, original e saborosa como a dos verdadeiros escritores”. Entrevista concedida a André Dick para a *Revista do Instituto Humanitas Unisinos*, disponível em: http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2078&secao=270.

permite. Em conjunto, suas análises formalistas-estruturalistas substituem os estilos por estruturas específicas (*grid*, índice, quadrado de Greimas etc.) que atravessam a produção moderna, circunscrevem a produção pós-moderna e tornam visíveis os sistemas significantes encontrados nas poéticas dos mais variados artistas (euro-americanos), de Pablo Picasso a Cindy Sherman, de Paul Sharits a Christian Marclay, de Jackson Pollock a James Coleman.

A propósito da tradução brasileira de *Elementos de semiologia*, em 1971, Barthes sugere que a semiologia até ali teria uma história curta, mas “bastante rica”. Na ocasião, o autor revê a história francesa desta disciplina, nascida quinze anos antes a partir da previsão de Saussure de que haveria uma “ciência dos signos, que tomaria emprestado da linguística seus conceitos principais, mas da qual a própria linguística não passaria de um departamento”. Se o livro introdutório de Barthes esforça-se por esboçar uma teoria geral da pesquisa semiológica, os ensaios de Krauss (tal como as investigações posteriores de Barthes) apresentam a segunda preocupação dos estudos semiológicos, qual seja, a elaboração de “semióticas particulares, aplicadas a objetos, a domínios circunscritos” (BARTHES, 2006, p. 7). Neste sentido, o exercício crítico de Krauss reforça o diálogo que a semiologia busca, desde sua constituição, com outras disciplinas, seja por incluir em seu escopo as obras e enquadramentos teóricos concernentes à história da arte, seja por atualizar o diálogo “constante e transformador com o estruturalismo etnológico (Lévi-Strauss), a análise de formas literárias (os formalistas russos, *Propp*), a psicanálise (Lacan), a filosofia (Derrida), o marxismo (Althusser), a teoria do Texto (Sollers, Julia Kristeva)” (BARTHES, 2006, p. 8). É significativo que este retrato do diálogo semiológico delineado por Barthes seja relativamente adequado para circunscrever o campo discursivo de Rosalind Krauss, como comprovam, por exemplo, suas apropriações dos escritos de Barthes e do mito estruturalista definido por Lévi-Strauss; do sistema linguístico de Saussure para realizar uma análise semiológica do cubismo; de determinados aspectos do formalismo russo, especialmente os escritos de Roman Jakobson; da metalinguística de Bakhtin; ou ainda da leitura de Mallarmé realizada por Derrida. Eles indicam sobretudo o alinhamento de Krauss à estratégia intelectual da época descrita por Barthes.

Tendo este enquadramento em mente, pode-se dizer que *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, ao lado de *Picasso Papers* e outros escritos, são ensaios formalistas, sendo o formalismo inelutavelmente atado à semiologia e ao estruturalismo. É digno de nota que a emergência do modelo linguístico como modelo ou metáfora do mundo moderno justifique-se sobretudo pela eliminação da natureza e pelo espetáculo enquanto mediador das relações sociais, permitindo a Fredric Jameson em *The Prison-house of Language* notar uma “profound consonance between linguistics as a method and that systematized and disembodied nightmare which is our culture today” (JAMESON, 1972, p. ix). Krauss está, com isso, atendendo à solicitação semiológica do mundo moderno, constituído maciçamente por sistemas de significação que não descartam por completo a linguagem propriamente dita, mas que também não se reduzem apenas a ela, embora a utilizem como modelo. Sendo assim, o intercâmbio entre os sistemas de significação encontrados nos comportamentos, nos objetos, nas imagens e também na linguagem verbal constitui o rico e fantasmagórico solo *translinguístico* em que Krauss realiza sua atividade *formalista*.

3.1.1

Grid: um mito modernista

No ensaio inaugural de *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*,²⁵³ Krauss investiga a ambivalência inerente a uma estrutura recorrente na arte moderna do século XX: o *grid*. A ambiguidade se manifesta precisamente na tensão entre a valorização dos aspectos literais do espaço pictórico e a busca espiritual que a legitima, conforme se constata nos escritos e manifestos de diversos pintores. Encontrado em poéticas de artistas europeus e norte-americanos, o *grid* é uma “significant form” que reforça a autonomia da pintura moderna, dadas a mudez discursiva que lhe caracteriza e a rejeição a qualquer vínculo representativo com a realidade:

The physical qualities of the surface, we could say, are mapped onto the aesthetic dimensions of the same surface. And those two planes – the physical and the aesthetic – are demonstrated to be the same plane: coextensive, and, through the abscissas and ordinates of the grid, coordinate. Considered in this way, the bottom line of the grid is a naked and determined materialism (KRAUSS, 1986, p. 10).

Como um procedimento pictórico recorrente na história da arte do século XX, o *grid* associa-se à autonomia da criação, já que suas propriedades estruturais estabelecem um corte da produção artística em relação à tradição da pintura ocidental fundada na conquista da representação. O *grid* institui uma cisão nesta evolução justamente por assegurar ao quadro sua autonomia abstrata sem qualquer vínculo referencial e/ou narrativo. Por sua disposição não hierárquica, extensiva e descentralizada, esta figura assegura para a pintura um espaço puro e não contaminado, seja pela literatura, seja pela tradição. Sendo assim, o *grid* permite à pintura modernista, reduzida aos seus atributos inalienáveis, reencontrar sua origem substancial.

Ao sublinhar o suporte pictórico como entidade substancial e insubstituível do *medium* pictórico, o *grid*, por espelhamento, reforça também o mito do artista enquanto criador primordial. Ao lado da constatação estatística do uso do *grid* entre os artistas da *avant-garde*, Krauss recorre também ao desejo nutrido pela maioria dos movimentos vanguardistas em romper os laços com a tradição, fundando uma nova origem. Neste nascimento da vanguarda, afirma-se a noção do “self as origin” presente na imagem mental que os artistas tinham de si mesmos. Desse modo, à substância pictórica corresponde a substância romântica do artista.

O *grid* nada mais é do que uma matriz formada pelo cruzamento de linhas retas verticais e horizontais dispostas paralelamente. Utilizado com frequência por artistas renascentistas²⁵⁴ como recurso fundamental ao mapeamento de uma determinada imagem tendo em vista a conservação das proporções quando da

²⁵³ A tradução francesa dessa coletânea agrupa outro conjunto de ensaios sensivelmente distinto da versão original: “A View of Modernism”, “Sense and Sensibility”, “Rauschenberg and the Materialized Image” e os dois ensaios sobre Richard Serra.

²⁵⁴ Dado o vínculo renascentista desta estrutura com a representação de objetos, Krauss afirma que “perspective studies are not really the early instances of grid. Perspective was, after all, the science of the real, not the mode of withdrawal from it” (KRAUSS, 1986, p. 10).

mudança de escalas (ampliação ou redução), o *grid* adquire no século XX uma independência estética que afirma o caráter autônomo e autotélico do plano pictórico. Considerando, todavia, os escritos dos artistas, a pesquisa metódica das formas abstratas é geralmente vinculada a buscas espirituais, seja a invisibilidade de um mundo não objetivo almejada pelos suprematistas, seja a beleza universal desejada pelos neoplasticistas:

If we open any tract – *Plastic Art and Pure Plastic Art* or *The Non-Objective World*, for instance – we will find that Mondrian and Malevich are not discussing canvas or pigment or graphite or any other form of matter. They are talking about Being or Mind or Spirit. From their point of view, the grid is a staircase to the Universal, and they are not interested in what happens below in the Concrete (KRAUSS, 1986, p. 10).

O compromisso com a abstração e com a pesquisa metódica da forma apresenta, com isso, um viés ora místico, ora religioso. Rompendo com qualquer referência ao mundo objetivo, o plano pictórico afirma-se, pois, como um campo de forças constituído pela tensão entre ciência e religião, matéria e espírito, sagrado e secular. Sendo assim, o *grid* não afirma apenas um polo do par opositivo em detrimento do outro. De modo surpreendente, ele é o domínio de uma espécie de religião secular, na qual a pesquisa sistemática da pura visualidade plástica revela-se como o caminho por excelência para as conquistas espirituais. Por fundar-se na contradição entre pesquisa formal e busca espiritual, o *grid* é considerado por Krauss um mito:

In the cultist space of modern art, the grid serves not only as emblem but also as myth. For like all myths, it deals with paradox or contradiction not by dissolving the paradox or resolving the contradiction, but by covering them over so that they seem (but only seem) to go away. The grid's mythic power is that it makes us able to think we are dealing with materialism (or sometimes science, or logic) while at the same time it provides us with a release into belief (or illusion, or fiction) (KRAUSS, 1986, p. 12).

A consideração dos *grids* como um mito é explicitamente devedora da teorização estruturalista que Claude Lévi-Strauss desenvolve em “As estruturas dos Mitos”.²⁵⁵ O mito é um elemento da língua “que pertence ao discurso” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 297) e cujo objetivo “é fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 329).²⁵⁶ Ele se localiza em um terceiro nível da linguagem,²⁵⁷ sendo os dois primeiros, conforme

²⁵⁵ Tal formulação possui uma importância crucial tanto para Rosalind Krauss quanto para Roland Barthes – que desenvolve o livro *Mitologias* a partir das formulações de Lévi-Strauss, sendo este central a Krauss em sua análise da obra de Cindy Sherman.

²⁵⁶ Na perspectiva marxista de Fredric Jameson, o mito ou a arte (dos Cadiuéu) é uma solução imaginária a uma contradição social. “Such a description”, observa ele, “seems to me perfectly consistent with Marxism, in that it undertakes to reveal the function of ideological objects in the conjunctures of class struggle or economic development” (JAMESON, 1972, p. 212). Evidentemente, a mútua implicação entre o mito e o seu contexto socioeconômico desaparece no formalismo de Rosalind Krauss.

²⁵⁷ De modo semelhante, Roland Barthes define em *Mitologias* o mito como um “sistema semiológico segundo” que tem a capacidade de transformar a história em natureza. Tais teorizações guardam estreita semelhança com as de Lévi-Strauss, sendo a principal diferença o tipo de sociedade analisado por cada um.

Saussure postula, a língua e a fala. Estas duas últimas dimensões da linguagem apresentam sistemas temporais distintos: enquanto a língua, por constituir um sistema, pertence a um tempo reversível (sincrônico), a fala, associada à situação de enunciação, está associada a um tempo irreversível (diacrônico). Sem repousar em nenhum destes dois estratos temporais, o mito é constituído por uma dupla estrutura – sincrônica e diacrônica – combinando aspectos dos dois níveis da linguagem, uma vez que ele é uma história que se refere sempre a eventos ancestrais, aos primórdios do mundo. Todavia, antes de se restringir a situações passadas, ele constitui uma estrutura permanente de explicação, referindo-se também ao presente e ao futuro. Esta é a dupla condição – simultaneamente histórica e a-histórica – do mito.

Ademais, a estrutura mítica aceita um conjunto infinito de variações e traduções, importando nele a história a ser contada muito mais do que as características formais e linguísticas do discurso original. Por esta razão, **a estrutura mítica é considerada por Lévi-Strauss enquanto o conjunto de suas versões.** Tal postura faz com que a questão a respeito da versão autêntica ou primitiva do mito (a origem do mito e não o mito da origem, cabe lembrar) deixe de ter sentido, visto que o que deve ser levado em consideração são suas variantes. **A repetição não é, pois, considerada pelo autor algo negativo, havendo já aqui o germe argumentativo a ser exaustivamente utilizado por Krauss a respeito do fotográfico: o fato de ele ser “copy without originals”.** No caso de Lévi-Strauss, a repetição torna “manifesta a estrutura do mito” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 329).

O significado do mito não deve ser encontrado em traços inerentes, puramente contingentes, mas a partir da relação entre os elementos. Aqui se observa claramente a influência da linguística estrutural no pensamento de Lévi-Strauss, segundo a qual o sentido é o resultado lateral entre os signos, emergindo das relações diacríticas entre os elementos. Sendo um terceiro nível de linguagem, o mito apresenta também suas unidades constitutivas (como o fonema e o morfema). Nesse caso, Lévi-Strauss define o mitema, que, por se localizar em um terceiro nível da linguagem – abrangendo os estratos temporais da *fala* e da *língua* –, deve ser considerado um *feixe de relações*. A fim de observar os feixes de relações associados a cada mitema, o antropólogo passa então a decompor espacialmente as narrativas míticas (em seu exemplo, a de Édipo), propondo um quadro de colunas verticais, em que cada uma delas agrupa um determinado feixe. **Cada variante do mito é então organizada em um *grid* bidimensional, tendo tal recurso a vantagem de expor simultaneamente os traços diacrônicos (a linha narrativa, da esquerda para a direita) e sincrônicos (a coluna do feixe, de cima para baixo).** O autor ainda propõe que seja realizado um *grid* para cada variante do mito, resultando daí uma estrutura folheada composta por vários quadros bidimensionais.

O vínculo entre Krauss e Lévi-Strauss se dá justamente pelo método de demonstração que o antropólogo desenvolve em sua análise estrutural do mito, decompondo as diferentes versões e rearranjando-as em matrizes sobrepostas. A semelhança entre o método de organização espacial proposto por Lévi-Strauss e a matriz recorrente na produção moderna, permite a Krauss ver o *grid* como um mito, na medida em que ele está também fundamentado em uma contradição. Este aspecto é também significativo, uma vez que em “A estrutura dos mitos” Lévi-Strauss utiliza o mito de Édipo para realizar uma ilustração técnica, não dos especialistas, lembra ele, mas do camelô: “não se trata de obter um resultado, e

sim de explicar, o mais brevemente possível, o funcionamento da engenhoca que se quer vender aos curiosos” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 303). Levando em conta tal caracterização do texto realizada pelo antropólogo, pode-se aventar a hipótese de Krauss realizar igualmente uma demonstração técnica, não chegando a uma conclusão, mas compartilhando um método de análise formalista que, contudo, não é *greenbergiano*: esta pergunta é válida não apenas para “Grids”, mas também para o quadrado de Greimas de “Sculpture in the Expanded Field”.

Além da semelhança visual entre o método de demonstração de Lévi-Strauss e o *grid* pictórico, observa-se que Krauss, em sua apropriação livre do estruturalismo, aborda também o *grid* por meio da análise de Lévi-Strauss para a figura do *trickster*, sendo este um mediador entre pares opostos que apresenta, todavia, a ambiguidade que supera. Esta ideia – de um elemento de mediação lógica que supera a contradição – é de suma importância para sua análise da grade modernista. Sendo assim, o *grid* é um mito, visto que: 1) está organizado matricialmente, conforme propõe o método de análise estrutural do mito de Lévi-Strauss; 2) é o terceiro elemento que supera – sem extinguir – a contradição entre a materialidade plástica e a busca espiritual presente nas poéticas modernas:

The function of the myth is to allow *both* views to be held in some kind of paralogical suspension [...] Although the grid is certainly not a story, it *is* a structure, and one, moreover, that allows a contradiction between the values of science and those of spiritualism to maintain themselves within the consciousness of modernism, or rather its unconscious, as something repressed (KRAUSS, 1986, p. 13).

A tensa convergência entre ciência e espiritualidade na arte moderna resulta, para Krauss, do encontro entre dois eixos históricos modernistas. De um lado, há a frequência com que o *grid* é utilizado nos manuais cromáticos fundamentais a uma prática pictórica neoimpressionista (ou pontilhista) baseada nas leis científicas da visão. Talvez o exemplo mais notório desta fidelidade da pintura às teorias científicas possa ser considerado *Um domingo de verão na Grande Jatte*, de Georges Seurat²⁵⁸ (1859-91). Nesta tela, as preocupações impressionistas com os efeitos efêmeros da luz são substituídas por uma precisão geométrica que estrutura rigorosamente o plano pictórico com base em abscissas e coordenadas. As sombras retas, os intervalos calculados entre as figuras e a justaposição de pontos de cor (que, em última instância, estão organizados matricialmente) confirmam o desejo do artista em fundamentar sua prática em uma sólida base científica. Por outro lado, há a exploração do *grid* pelos artistas simbolistas, manifestando-se pela figura da janela, recorrente tanto na pintura quanto na poesia dos artistas vinculados ao movimento:

The grid appears in symbolist art in the form of windows, the material presence of their panes expressed by the geometrical intervention of the window’s mullions [...] In the hands of the symbolist painters and poets, this image is turned in an explicitly modernist direction. For the window is experienced as simultaneously transparent and opaque (KRAUSS, 1986, p. 16).

²⁵⁸ Além de Seurat, Krauss menciona Paul Signac (1863-1935), Maximilien Luce (1858-1941) e Henri-Edmond Cross (1856-1910).

Ecoando a argumentação de “On Frontality”, Krauss informa que a janela é investigada pelos artistas simbolistas em sua ambivalência perceptiva: por vezes, é enfatizada a transparência, isto é, a permeabilidade entre o mundo interior e o mundo exterior, sendo o veículo por excelência de passagem de luz. Por outro lado, a opacidade da janela também é investigada, dada a possibilidade do vidro de funcionar como um espelho, refletindo um determinado contexto. A dinâmica entre transparência e opacidade é fundamental à estrutura do *grid*, permitindo a Krauss afirmar que “I do not think it is an exaggeration to say that behind every twentieth-century grid there lies – like a trauma that must be repressed – a symbolist window parading in the guise of a treatise on optics” (KRAUSS, 1986, p. 17).

A contradição inerente ao *grid* – que esta estrutura mítica sintetiza, sem todavia anular – é encontrada também na produção moderna, sendo um exemplo a obra de Mondrian, vista por Krauss como simultaneamente centrífuga (expandindo sua estrutura contínua e infinitamente) e centrípeta (funcionando como uma “jaula” que separa a arte do mundo):

There are certain paintings that are overwhelmingly centrifugal, particularly the vertical and horizontal grids seen within diamond-shaped canvases – the contrast between frame and grid enforcing the sense of fragmentation, as though we were looking at a landscape through a window, the frame of the window arbitrarily truncating our view but never shaking our certainty that the landscape continues beyond the limits of what we can, at that moment, see. But other works, even from the same years, are just as explicitly centripetal. In these, the black lines forming the grid are never allowed actually to reach the outer margins of the work, and this cesura between the outer limits of the grid and the outer limits of the painting forces us to read the one as completely contained within the other (KRAUSS, 1986, p. 21).

A manifestação da ambivalência do *grid* em Mondrian, somada à sistemática investigação desta estrutura pelo artista, conduz Krauss a um questionamento do historicismo modernista, já que os artistas não tratam de desenvolver progressivamente este arcabouço matricial, mas, ao contrário, de repetir incessantemente sua utilização. A ênfase na repetição, em detrimento do desenvolvimento progressivo, é algo pressuposto no próprio *grid*:

One the grid appears it seems quite resistant to change. The mature careers of Mondrian or Albers are examples of this. No one would characterize the course of decade after decade of their later work as *developmental*. But depriving their world of development, one is obviously not depriving of quality [...] Indeed, as we have a more and more extended experience of the grid, we have discovered that one of the most modernist things about it is its capacity to serve as a paradigm or model for the antidevelopmental, the antinarrative, the antihistorical (KRAUSS, 1986, p. 22).

Tal consideração deve ser compreendida em relação a “uma certa revisão da noção de história” (BARTHES, 2007, p. 50) proposta pelo estruturalismo a partir de determinadas duplas como *significante-significado* e *sincronia-diacronia*, para com a qual um autor como Fredric Jameson será bastante cético. A imobilização do tempo vinculada à ideia de sincronia e de estrutura – e que é evidentemente investigada por Lévi-Strauss, como comprova o seu método de

decifração dos mitos²⁵⁹ – é algo que permite a Rosalind Krauss rejeitar o modelo historicista enquanto pura sucessão de formas que fundamentava, até então, a crítica *greenbergiana*. Quanto a isso, a autora afirma na introdução de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*:

Profoundly historicist, Greenberg's method conceives the field of art as at once timeless and in constant flux. **That is to say that certain things, like art itself, or painting or sculpture, or the masterpiece, are universal, trans-historical forms.** But in the same breath it is to assert that the life of these forms is dependent upon constant renewal, not unlike that of the living organism. [...] It is this declaration of the ontic status of art, of its unbreachable, seamless continuity, that led Greenberg vigorously to deny that it is in the method rather than the content of the judgments that the interest of criticism lies (KRAUSS, 1986, p. 1).

Dois pontos merecem ser destacados aqui. Em primeiro lugar o trecho acima torna patente a preocupação da ensaísta quanto ao método de análise, isto é, a *forma* de interpretação e de ajuizamento: pode-se dizer então que a questão em pauta aqui é mais metodológica – referente aos formalismos, de Greenberg e do estruturalismo – do que de valor estético.²⁶⁰ Ademais, o questionamento das premissas historicistas leva Krauss, em *Grids*, a reunir diversos artistas cujas poéticas investigam um único arcabouço formal transversal à história da pintura e, portanto, trans-histórico. Em seu formalismo estruturalista, a crítica, se em um primeiro momento considera brevemente a função do *grid* para as vanguardas históricas, ela não o faz em relação ao conjunto de artistas contemporâneos,²⁶¹

²⁵⁹ Em *Mito e significado*, Lévi-Strauss estabelece uma diferença entre história e mitologia apenas para notar em seguida um certo compartilhamento de seus domínios: “A oposição – a oposição simplificada entre Mitologia e História que estamos habituados a fazer – não se encontra bem definida e [...] há um nível intermédio. A Mitologia é estática: encontramos os mesmos elementos mitológicos combinados de infinitas maneiras, mas num sistema fechado, contrapondo-se à História, que, evidentemente, é um sistema aberto. [...] Nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós, o futuro deveria ser sempre diferente, e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de caráter político. Mas, apesar de tudo, o muro que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas já não como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia” (LÉVI-STRAUSS, 2010, p. 54-6).

²⁶⁰ Caso se concorde com Jameson, a reflexividade metodológica analisada em Krauss deriva da própria linguística de Saussure, visto que “Saussure's concept of the ‘system’ implies that in this new trackless unphysical reality content is *form*; that you can see only as much as your model permits you to see; that the methodological starting point does more than simply reveal, it actually creates, the object of study. [...] Where, in earlier, substantialist thought, abstractions were basically names for the substances [...], the new abstractions aim precisely at the meaning process itself, describe the way the mind distinguishes signs, are resumed in the two words ‘identity’ and ‘difference,’ which clearly reflect a wholly different conceptual level than the old grammatical categories” (JAMESON, 1972, p. 14-8).

²⁶¹ A antinomia fundamental do mito ressurge também na recorrência do *grid* em meio à liberdade artística das vanguardas históricas e contemporâneas. Originalmente concebido para a exposição *Grids: Format and Image in 20th Century Art*, na Pace Gallery, entre 1978 e 1979, o ensaio menciona, além de Mondrian, Ad Reinhardt, Agnes Martin, Chuck Close, Sol LeWitt, Louise Nevelson, Larry Poons, Jasper Johns, Frank Lloyd Wright, Rietveld, Patrick Ireland, Vantongerloo, Alfred Jensen, Frank Stella, Ellsworth Kelly, Josef Albers, Philip Glass, Lucinda

agrupando-o sob a recorrência formal.²⁶² Sem dúvida alguma, Krauss desvia-se de um pensamento genético, utilizando-se de uma estratégia tipológico-formal: aqui reside seu anti-historicismo – que a distancia inclusive da gramática das formas de Heinrich Wölfflin, na medida em que esta ainda está associada a lógicas cíclicas que reúnem os pares estilísticos – que, no limite, revela-se como uma supressão da história.

Sendo importante para as desconfianças de Krauss quanto ao historicismo, esta *forma* é também uma figura central para sua reflexão a respeito da noção de originalidade associada tanto à *avant-garde* quanto ao Modernismo, porque uma vez nascido, o *grid* tende apenas a repetir-se. Descartando a noção de desenvolvimento – é esta questão que a afasta de Greenberg –, Krauss prossegue na estratégia estruturalista, adotando o par opositivo originalidade-repetição como chave analítica do Modernismo e do Pós-Modernismo. Assim, ela afirma que

structurally, logically, axiomatically, the grid *can only be repeated*. And, with an act of repetition or replication as the “original” occasion of its usage within the experience of a given artist, the extended life of the grid in the unfolding progression of his work will be one of still more repetition, as the artist engages in repeated acts of self-imitation (KRAUSS, 1986, p. 160).

A grande frequência com que os pintores do século XX fazem uso desta estrutura já comprova estatisticamente sua repetição. Além disso, a compulsão com que um único artista – Mondrian ou Agnes Martin, por exemplo – insiste em explorar o *grid* impede a verificação de uma evolução linear da prática pictórica, mas apenas a constatação de sua recorrência. De modo mais sintomático, o fator que mais questiona as supostas pureza e autonomia promovida pelo *grid* é o fato de este ser um tradicional recurso de auxílio à representação, sendo ele mesmo uma figura da representação. De um lado, pode-se dizer que a grade representa o próprio plano pictórico, sendo, portanto, sua duplicação: a ênfase na superfície, o modo como ela se compõe (fios trançados), sua expansão lateral etc. Com isso, o *grid* não desnuda a superfície pictórica, mas a esconde sob si. De outro lado, o *grid* – enquanto técnica pictórica de suporte à representação – é encontrado em diversos momentos da história da arte. Sendo assim, dada sua recorrência em diversos momentos históricos, o *grid* antecipa inclusive o fazer pictórico do artista vanguardista: é a linguagem na qual o artista de vanguarda está já imerso. Devido a isto, o pintor modernista está absorvido em um paradoxo, na medida em que fomenta a ficção de sua originalidade valendo-se de uma *linguagem pictórica* que remonta a períodos históricos que vão além de sua existência. A originalidade dos pintores modernistas funda-se, com isso, em um processo marcado por repetição e representação.

Com o *grid*, Krauss põe-se a observar no espaço discursivo modernista a ênfase da originalidade em detrimento da cópia. Frente a isso, a ensaísta adota

Childs, Joseph Cornell, Paul Klee, Eadweard Muybridge, Max Bill, Adolph Gottlieb, Andy Warhol, Kenneth Noland, Robert Irwin, Lucas Samaras, Roy Lichtenstein, Carl Andre, Eva Hesse, Joe Zucker, George Noël, Jennifer Bartlett, Edda Renouf, Brice Marden, Bridget Riley, Agnes Denes e Ernest Trova. Esta extrema diversidade de poéticas e artistas sublinha o viés anti-historicista de Krauss, funcionando a exposição, portanto, como uma *estrutura folheada* a respeito desta estrutura mítica moderna apartada da história.

²⁶² Um contraexemplo é o de Benjamin Buchloh e sua análise do monocromo, conforme será discutido a seguir.

uma postura estruturalista, definindo uma economia estética pautada justamente pelos pares singularidade-multiplicidade e unicidade-reprodução na tentativa de suspender a repressão de um destes polos, o espaço discursivo da cópia. Estas duplas opositivas correspondem, ao fim e ao cabo, aos espaços discursivos modernista e pós-modernista. Reivindicando o espaço discursivo suprimido da cópia, Krauss anuncia o seu Pós-Modernismo.

3.1.2

Índices: de Duchamp ao P.S.1

Outro elemento que comprova o interesse de Rosalind Krauss por um método formalista fundado no modelo linguístico é o índice, que surge como uma obrigatória chave de análise atrelada à investigação semiológica da fotografia. Quanto a isso, é fundamental entender de que maneira ela mergulha na discussão sobre a ontologia da imagem fotográfica, pois, elegendo o índice como especificidade semiológica fotográfica, a ensaísta se esquivava, por assim dizer, de duas correntes epistemológicas sobre a fotografia.

Uma das primeiras formas discursivas elaboradas, ainda no século XIX, para explicar e descrever a relação entre a fotografia e o seu referente pauta-se pela lógica de semelhança pressuposta na mimese. Assim, uma fotografia é louvada ou rechaçada justamente por sua função documental, por ser uma técnica mecânica de registro fiel e objetivo da realidade. O segundo modelo interpretativo questiona justamente tal transparência, sublinhando o viés convencional da imagem fotográfica, isto é, o fato de esta ser determinada cultural e ideologicamente. As duas leituras são, segundo Philippe Dubois, “teorias da fotografia [que] colocaram sucessivamente seu objeto naquilo que Charles S. Peirce chamaria, em primeiro lugar, de a ordem do *ícone* (representação por semelhança) e, em seguida, de a ordem do *símbolo* (representação por convenção geral)” (1993, p. 45).

Pode-se dizer que estas duas correntes epistemológicas são antagônicas, disputando uma consideração da representação fotográfica como algo automaticamente natural (a semelhança) ou decididamente convencional (as escolhas do fotógrafo, inserido em um determinado contexto cultural). Superando, por assim dizer, tal conflito está a consideração da imagem fotográfica como índice, tendo esta ótica a vantagem de restituir a contiguidade física entre a fotografia e seu referente sem que tal relação seja obrigatoriamente lida pelo viés mimético: “por sua gênese automática, a fotografia testemunha irreduzivelmente a existência do referente, mas isso não implica *a priori* que ela se pareça com ele. O peso do real que a caracteriza vem do fato de ela ser um traço, não de ser mimese” (DUBOIS, 1993, p. 35).

Como especificidade semiológica da fotografia, o índice sublinha o fato de que “em tal imagem a pequena faísca de acaso, de aqui e agora, graças à qual o real, por assim dizer, *queimou* o caráter de imagem” (BENJAMIN, 1994, p. 94). O referente, portanto, retorna não como um modelo para o qual a imagem fotográfica é meramente uma cópia mecânica e fiel. Em vez disso, pode-se concordar com Roland Barthes, quando afirma em *A câmara clara* que

o Referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente*

real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente real* que foi colocada diante da objetiva, na falta do que não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a *coisa esteve lá* (BARTHES, 1984 p. 114-5).

Ao criar uma tipologia da mensagem fotográfica buscando investigar a “retórica da imagem”, Barthes identifica três tipos de mensagem: há a mensagem linguística, a mensagem denotada (a plenitude analógica da fotografia) e também a mensagem conotada.²⁶³ O segundo tipo de mensagem encontrado na fotografia associa-se ao índice de Charles S. Peirce: o registro fotográfico não se faz por meio de um código cultural de transposição (como o desenho), sendo, com isso, uma mensagem sem código.²⁶⁴ Pois, “a cena *está lá*, captada mecanicamente, mas não humanamente” (BARTHES, 2009, p. 38). Seguindo a definição de Peirce, o índice é uma classe peculiar de signo, que mantém com o seu referente uma conexão física, constituindo, por conseguinte, um traço, uma marca, ou depósito do real. A fotografia é considerada pelo autor sob esta categoria, do mesmo modo que o sintoma, a sombra, a pegada, a fumaça, a ruína, entre outros.²⁶⁵

Mas de que maneira a mensagem conotada do índice fotográfico pode constituir um caminho de análise para a crítica de arte, sem que esta se reduza a uma mera constatação de suas manifestações no contexto cultural? Tal indagação encontra algumas respostas em determinados ensaios de Rosalind Krauss, em

²⁶³ Se Barthes se põe a desvendar a retórica da imagem, identificando aí três tipos de mensagem, Todorov, ao abordar a literatura enquanto um sistema de signos, observa que esta, por mais que utilize a língua, o faz de modo específico, porque a literatura é “um sistema significativo em segundo grau, por outras palavras, um sistema conotativo” (TODOROV, 1970, p. 32). O autor aborda aqui a função poética ou estética desenvolvida por Jakobson, salientando que a literatura utiliza também códigos sociais que ultrapassam o estudo literário. Ora, a expansão da literatura para além de seus grilhões linguísticos é algo que aproxima as duas retóricas, a da literatura e a da imagem, em suas heterogeneidades específicas.

²⁶⁴ Esta característica estrutural da fotografia faz com que ocorra, no contexto das comunicações de massa, uma operação de naturalização da mensagem conotada, pois a plenitude analógica da imagem mecânica mascara as suas determinações culturais. O paradoxo é assim formulado por Barthes em “Retórica da imagem”: “quanto mais a técnica desenvolve a difusão das informações (e nomeadamente das imagens), mais ela fornece os meios de mascarar o sentido construído sob a aparência do sentido dado” (BARTHES, 2009 p. 40). Este processo de naturalização do cultural é lido por Barthes em *Mitologias* como o próprio processo de construção do mito. O mito e o uso publicitário da fotografia (àquele a que Barthes mais se propõe a analisar) operam o mesmo processo, portanto, de transformação da cultura em natureza. Mais adiante, ver-se-á a importância desta relação para a análise da obra de Cindy Sherman. Por fim, destaca-se o fato de o exemplo de Barthes da publicidade da marca Panzini ser recorrente nas aulas de Krauss na Columbia University.

²⁶⁵ É aqui que as trajetórias de Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman, digamos, se encontram pela primeira vez, pois para o segundo “o próprio objeto [...] torna-se] o índice de uma perda que ele sustenta [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). Não à toa, os escritos de ambos os autores – respectivamente, “Notes on Index: Seventies Art in America” e “The Index of the Absent Wound (Monograph on a Stain)” – estão reunidos na coletânea *October – The First Decade, 1976-1986* sob a rubrica “The Index”. Não obstante esta convergência, deve-se salientar que enquanto a abordagem de Krauss é estritamente semiológica, a de Didi-Huberman é psicanalítica. Krauss só considera o índice de modo próximo à abordagem de Didi-Huberman em sua análise da obra de Cy Twombly. Aqui, o vínculo entre os dois autores é a noção *derridiana* de traço. O segundo momento de encontro dos autores se dá por ocasião do debate em torno do informe.

especial nas duas seções que constituem “Notes on Index” (1976 e 1977) e também em “Duchamp ou le champ imaginaire” (1981),²⁶⁶ sendo este último bastante semelhante à primeira parte do texto anterior. Para uma compreensão do índice enquanto uma estrutura formal de análise, considere-se primeiramente a mensagem de Duchamp.

3.1.2.1

A mensagem fotográfica de Marcel Duchamp

Recentemente, Thierry de Duve publicou um conjunto de seis artigos na *Artforum* entre 2013 e 2014, no qual concebe a figura de Marcel Duchamp como um mensageiro cuja mensagem, todavia, teria demorado cinquenta anos para chegar aos destinatários. Em 2016, por ocasião da retrospectiva de Marcel Broodthaers no MoMA, o autor relata este processo de comunicação do seguinte modo:

The context is what I call the arrival of Duchamp’s message and the acknowledgment of its receipt by the artists of the 1960s and ’70s. In a nutshell: in 1917 Duchamp put a message in the mail (so to speak) by publishing a photograph of a men’s urinal in *The Blind Man* [...] with the triple caption, “Fountain by R. Mutt,” “Photo by Alfred Stieglitz,” and “THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS.” The message remained in limbo for a long time until, quite suddenly, the news it announced spread like wildfire. *Fountain* did not have an impact on the art world until the 1960s, but when it did, it propelled Duchamp almost overnight to the rank of most influential artist of the century, dethroning Pablo Picasso. And the news that Duchamp the messenger had mailed in 1917 was almost unanimously decoded in this way: when a urinal *is* art, anything *can be* art (DUVE, 2016, p. 33-4).

De fato, a recepção de Marcel Duchamp em território norte-americano, do mesmo modo que o construtivismo russo, fora tardia, ocorrendo apenas a partir da década de 1960, conforme pontua Yve-Alain Bois:

Duchamp was not highly visible until the late fifties—because Lebel’s book hadn’t appeared until 1959, the Katherine Dreier collection hadn’t come to Yale, the Arensberg Collection hadn’t come to Philadelphia. [...] It was the Pasadena show in 1963 that really put Duchamp on the map, because before then people could still be unaware of the Arensberg collection (BOIS *et al.*, 1994, p. 132).

Um indício de tal recepção é encontrado na *Pop* e na *Minimal Art*. Benjamin Buchloh observa, por sua vez, que ambos os “movimentos” – reunidos, segundo Barbara Rose, sob uma única sensibilidade – revisitam Duchamp naquilo que se propunham a se apropriar dos meios industriais:

Both Pop and Minimal Art had continuously emphasized the universal presence of industrial means of reproduction as inescapable framing conditions for artistic means of production, or, to put it differently, they had emphasized that the

²⁶⁶ Será comentada a versão em português deste texto, visto que ele foi publicado originalmente em francês.

aesthetic of the studio had been irreversibly replaced by an aesthetic of production and consumption. And finally, Pop and Minimal Art had exhumed the repressed history of Duchamp (and Dadaism at large), phenomena equally unacceptable to the reigning aesthetic thought of the late 1950s and early '60s (BUCHLOH, 1990, p. 125).

É precisamente neste contexto de recepção da mensagem *duchampiana* que devem ser consideradas as poéticas de Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Robert Morris e da Arte Conceitual, organizados por Benjamin Buchloh em três fases: “The first two phases of Duchamp’s reception by American artists from the early 1950s (Johns and Rauschenberg) to Warhol and Morris in the early 1960s had gradually opened up the range of implications of Duchamp’s ready made” (BUCHLOH, 1990, p. 125). A terceira fase é representada, por sua vez, pela Arte Conceitual, especialmente por Joseph Kosuth.²⁶⁷ Inserida neste contexto histórico, Rosalind Krauss não investiga em sua fase *greenbergiana* a obra do artista francês, havendo uma mudança de interesse em meados da década de 1970, quando a ensaísta passa a observar a importância da poética *duchampiana* para artistas norte-americanos, como Jasper Johns, Robert Morris e Robert Rauschenberg. “Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi” – terceiro capítulo de *Passages in Modern Sculpture* – assinala tal mudança, tomando como chave analítica as alusões a máquinas presentes na poética *duchampiana*.

3.1.2.2

As máquinas de Duchamp

O interesse de Duchamp pelas implicações do desenvolvimento industrial nas relações humanas é constatado em diversos aspectos de sua obra. Ressalte-se,

²⁶⁷ Deve-se dizer que Rosalind Krauss desenvolveu análises sobre as três fases da recepção *duchampiana* em contexto estadunidense, que serão deixadas de lado dada a extensão da tese. O questionamento de Jasper Johns a respeito da noção de expressão em voga na arte abstrata norte-americana é recorrentemente mencionado por Krauss: a obra do artista e seu “awakened interest in the Duchampian readymade” (1981, p. 258) é o elo entre a externalidade minimalista e Marcel Duchamp. Em 1965, a crítica dedica um ensaio à obra do artista, publicado na *Lugano Review*, em que se constata a resistência de Krauss à alternativa historiográfica dadaísta e sua adesão à ótica modernista de Greenberg e Fried. Uma leitura mais coerente à investigação poética de Jasper Johns é proposta uma década depois em “Jasper Johns: The Functions of Irony” (*October*, n. 2, 1976), onde a ensaísta investiga com mais parcimônia a ironia pictórica de Jasper Johns, traço esse já identificado por Clement Greenberg. Quanto a Robert Morris, Krauss é curadora de sua retrospectiva *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, no Guggenheim em 1994, tendo elaborado um longo ensaio para essa ocasião. Dada a péssima recepção que tal exposição obteve nos jornais, os editores da *October*, capitaneados por Krauss, reúnem-se em uma mesa-redonda para defender a poética de Morris. Posteriormente, em *The Optical Unconscious*, Morris é considerado o herdeiro de Pollock a partir de seu ensaio “Anti-Form”. Em relação a Sol LeWitt, Krauss, depois de condenar, em 1968, sua obra em uma de suas *reviews* na *Artforum*, passa a analisá-la com mais condescendência, em “LeWitt in Progress”, a partir da distinção formulada pelo artista entre o pensamento lógico e o pensamento racional. A lógica é o oposto da razão, na medida em que a obediência às operações intelectuais previamente estipuladas neste sistema descartam a necessidade de uma racionalização. Tal abordagem evidencia que a lógica, na poética de Sol LeWitt, não é tratada como um sistema filosófico puro que serve de modelo *apriorístico* da arte. Em relação a Robert Rauschenberg e à Arte Conceitual, serão comentadas as análises de Krauss em momentos mais oportunos, dada a centralidade destas discussões.

em primeiro lugar, a representação maquínica²⁶⁸ de corpos humanos encontrada em telas como *Bride, Nude Descending a Staircase* e *The King and Queen Surrounded by Swift Nudes*, todas produzidas em 1912. Nelas, o corpo humano surge como uma articulação de peças geométricas complexas e semelhantes a dispositivos fabris – seja em repouso, como *Bride*, seja em movimento, como *Nude Descending a Staircase*²⁶⁹ –, conferindo aos motivos um atributo inquestionavelmente inorgânico.

A redução do organismo humano a um conjunto de mecanismos e dispositivos não elimina, por sua vez, o erotismo de tais pinturas, aguçado pela ênfase do artista na nudez dos corpos. A tensão entre erotismo e maquinismo é também constatada nos *readymades duchampianos*, em especial *Fountain* (1917), produzida a partir da escolha, e posterior rotação, de Duchamp de um mictório industrial. Há um atributo antropomórfico em *Fountain*, uma vez que o objeto, apesar de ter sido produzido em escala industrial, evoca a forma uterina. Tal vínculo metafórico não parece se anular pela impersonalidade do gesto artístico, funcionando surpreendentemente como um ruído em meio à frieza do objeto comercial deslocado para um contexto artístico.

A passagem da representação pictórica de corpos maquínicos para a escolha de produtos industriais concede uma opacidade aos *readymades*, não mais sendo possível interpretar tais obras como produtos resultantes da habilidade artesanal e das características psicológicas do artista. A obra, ao deixar de ser fabricada pelo criador, não pode mais ser considerada um registro indelével de suas emoções e seus sentimentos, já que “diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo” (DUVE, 1998, p. 128). Tal interdição abre um lastro de questionamento a respeito tanto do fazer artístico quanto do contexto institucional em que a obra se insere, indagando, por fim, a respeito da viabilidade e da validade de um pensamento ontológico da arte. Sendo assim, a obra de Duchamp pode ser considerada enquanto um constante questionamento dos limites da arte:

Duchamp’s project to make certain kinds of strategic moves – moves that would raise questions about what exactly is the nature of the work in the term “work of art.” Clearly, one answer suggested by the *readymades* is that a work might not be a physical object but rather a question, and that the making of art might, therefore, be reconsidered as taking a perfectly legitimate form in the speculative act of posing questions (KRAUSS, 1981, p. 73).

²⁶⁸ O interesse de Duchamp pelas máquinas perpassa também suas outras produções. Ver-se-á a seguir que é a partir de obras como *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* (1913-15) e *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* (1915-23) que a ensaísta encontra subsídios tanto para a análise de poéticas contemporâneas – em especial a obra de Robert Rauschenberg – quanto para sua investigação do caráter indicial da arte norte-americana.

²⁶⁹ O argumento utilizado pelos organizadores do *Salon des Indépendants* de Paris – Jacques Villon, Raymond Duchamp-Villon, Albert Gleizes, Jean Metzinger, entre outros pintores interessados no Cubismo – por terem rejeitado a tela *Nude Descending a Staircase* para a exibição parisiense é o seguinte: um nu nunca desce escadas, mas reclina. Tal recusa evidencia o tom provocativo de Duchamp ao entrelaçar um dos motivos mais tradicionais da pintura a um contexto moderno marcado pela mobilidade e a aceleração.

A circularidade especulativa suscitada pela obra de Duchamp – que distancia sua obra do *tempo narrativo* da escultura neoclássica – é ilustrada justamente pela sua *Optical Machine* (1924) e pelo *Anemic Cinema* (1926), nos quais jogos de palavras constituem espirais ópticas. Nestes trabalhos, a tensão entre erotismo e maquinismo manifesta-se de algumas formas. Destaque-se a analogia entre a ilusão óptica resultante da rotação do disco em espiral e os jogos de palavras cujo método construtivo o artista toma emprestado de Raymond Roussel.²⁷⁰ Tais jogos baseiam-se em pontuais permutações de letras, de modo a abrir o sentido da frase para possibilidades semânticas a partir da equivalência fonética entre os termos. A espiral semântica resultante da estratégia permutativa é análoga, portanto, à espiral óptica. Os jogos de palavras são interpretados por Krauss como construções que sublinham a ênfase duchampiana nos mecanismos industriais. A “mecanização” da obra impõe, com isso, uma barreira às análises formais da obra, bem como às convenções expressionistas do significado de uma obra encarada como registro psicológico e artesanal de seu autor.

Em *The Optical Unconscious*, Krauss volta a investigar o erotismo dos *Rotoreliefs* – produção que possui, segundo ressalta a ensaísta, escasso destaque em meio à enorme literatura sobre o artista – enquanto um obstáculo à consideração de que Duchamp, em sua desconfiança declarada da arte retiniana, é um artista fundamentalmente cerebral, conceitual. *Corolla* ou *Chinese Lantern*, por exemplo, possuem fortes conotações sexuais subsumidas em um prazer puramente óptico, estando estes dispositivos assentados na ambiguidade entre a mecanicidade fabril e a voluptuosidade corporal:

[...] the seemingly nonobjective pattern they bore, their quality of being a sort of decorative machine part – abstracted from gears or fly-wheels – was constantly dissolving into the experience of animate objects, or more precisely, part-objects. For the “Chinese Lantern” suggests a breast with slightly trembling nipple; the “Corolla” an eye staring outward. And both, in their reverse condition as concave rather than convex, produce a fairly explicit sexual reading (KRAUSS, 1994, p. 96).

Krauss admite que as evocações eróticas da *Precision Optics* de Duchamp são instáveis, havendo uma substituição entre as partes corporais – de olho a seio a umbigo a útero e até mesmo a fricção da penetração sexual – que resulta, por sua vez, em um ritmo ou vibração alusivos também do desempenho do sistema nervoso. Uma vez que cada um dos discos, quando postos em movimento, gera uma cadeia associativa motivada pela ilusão óptica, esta série coloca em funcionamento, assim como *Suspended Ball*, de Giacometti, e *História do olho*, de Bataille, a operação do informe. Neste caso, há a erosão da pregnância da forma associada a uma pureza visual em proveito de uma vibração que reintroduz o desejo no campo visual. O ritmo de substituição está, por sua vez, intimamente relacionado ao movimento estático, mas pulsional, da espiral *duchampiana*, que ora parece saltar em direção ao observador, ora parece retornar ao fundo, conferindo à obra um acento híbrido, entre a pintura e o filme.²⁷¹ A ilusão gerada por essas máquinas ópticas não é então análoga ao

²⁷⁰ O interesse de Duchamp pelos aspectos maquinicos é interpretado por Krauss justamente a partir das máquinas de arte transversais ao romance de Raymond Roussel, *Impressions d’Afrique*, publicado em 1909.

²⁷¹ Krauss se nega a considerar os *Rotoreliefs* de Duchamp precursores da arte cinética, uma vez que “each move in this sequence [de trabalhos] is a critique of the one before it, all of them

movimento cinematográfico, cuja velocidade constante de exibição dos *frames* produz um efeito de deslocamento no espaço de um bailarino, por exemplo. Neste caso, a ilusão está associada a um movimento simultaneamente concêntrico e ortogonal ao plano visual, levando Krauss, no verbete “Moteur!”, de *Formless*, a considerar *Anemic Cinema* um

total ‘antimovie,’ a film whose illusion works paradoxically to produce nothing but the perception of a static plane [...] Swelling and retreating, the spiral transforms the forward thrust of action into the hiccup of repetition, and the continuity of motion into the syncopated rhythm of a pulse or beat [...] The throb of his revolving discs, pulsing as they do with erotic suggestiveness, opens the very concept of visual autonomy – of a form of experience that is wholly and purely optical, owing nothing to time – to the invasion of a sense of dense, corporeal pressure (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 133-5).

Como equacionar a desconfiança *duchampiana* da arte retiniana a um interesse por secreções obscenas e fluidos corporais? De que maneira o corpo se insere na consideração de Duchamp como um artista cerebral, conforme indicam sua predileção pela matéria cinzenta e sua paixão pelo xadrez?²⁷² Pois, caso se considere essas preferências declaradas do artista, ele deve ser colocado tanto ao lado de Clement Greenberg enquanto “a champion of the disembodied look” (KRAUSS, 1994, p. 107) quanto das operações matemáticas que organizam o espaço cartesiano da perspectiva. Em outras palavras,

Duchamp’s repeated references to gray matter have therefore ballasted a tradition of interpretation in which visuality on Duchamp’s terms is understood as a condition of intellect, of the diagrammatic mastery of a reality disincarnated into what has been called the “purely ideal” status of the perspective image (KRAUSS, 1994, p. 111).

O nó começa a ser desatado quando se tem em mente que a crítica de Duchamp à arte retiniana não se traduz em uma condenação absoluta dos mecanismos científicos que explicam a visão. A desconfiança do artista se dirige contra uma tautologia simplista entre a retina e a superfície pictórica proposta pelos impressionistas e transformada em algoritmo pelas gerações modernistas subsequentes. A questão toda não é assumir um posicionamento antirretiniano, mas ir além da retina, considerando o córtex cerebral não de modo metafísico, mas enquanto um elemento fundamentalmente corpóreo, sendo o sistema óptico absolutamente permeável aos demais estímulos sensoriais dos outros órgãos. Solapa-se, com isso, a ideia de uma autossuficiência da visão transparente a si mesma associada à reificação da superfície retiniana:

having as their great target the certainties and theories of a developing modernist art, an art which, no matter how radical its form might be, was tying itself ever more securely to the traditional categories of painting first, and then sculpture” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 134).

²⁷² O xadrez é associado tanto a Saussure quanto a Roger Fry, sendo trabalhado por Krauss enquanto emblema da visão pura e simultânea, enfim, do desejo de Forma associado ao *cogito* da visão. De fato, grande parte do capítulo é dedicada a um exercício literário no qual a ensaísta aborda o formalismo de Fry – grande contraponto de Duchamp em sua análise – a partir de relatos biográficos de situações que ora confirmam, ora contradizem as vocações estéticas do crítico. Em *Formless*, Fry é substituído por Maurice Denis, ambos defendendo uma harmonia pictórica formal, simultânea e suspensa temporalmente, que organize o caos casual da aparência visual.

what he objects to is the “arret a la retine,” the stopping of the analytic process at the retina, the making of the interactions between the nerve endings – their coordinated stimulation and innervation – a kind of self-sufficient or autonomous realm of activity. Within the development of modernist painting, the consequence of this analysis was the reification of the retinal surface and the conviction that by knowing the laws of its interactive relationships, one possessed the algorithm of sight. The mapping of the retinal field onto the modernist pictorial plane, with the positivist expectation that the laws of the one would legislate and underwrite the autonomy of the operations of the other, is typical of the form in which high modernism established and then fetishized an autonomous realm of the visual [...] If the mechanism of the *Large Glass* obeys Duchamp’s dictum of “going beyond” the retina, it does so [...] to arrive at the threshold of desire-in-vision, which is to say to construct vision itself within the opacity of the organs and the invisibility of the unconscious (KRAUSS, 1994, p. 124-5).

Além de devolver o mecanismo óptico à opacidade psicofisiológica, a passagem acima atesta também a coerência argumentativa de Krauss ao longo das décadas em que esteve interessada pela obra de Duchamp. Em “Forms of Readymade: Duchamp and Brancusi”, Krauss ressalta, em obras como *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* (1913-15), uma operação de substituição de uma transparência conceitual e metafísica – a matriz ilusionista do fundo escultórico que institui um tempo narrativo distinto do contexto expositivo – por uma transparência literal que, por sua vez, sublinha a opacidade da experiência. Em *The Optical Unconscious*, a dicotomia transparência e opacidade retorna ao seu argumento enquanto uma oposição entre o *cogito* da visão como “the idea of vision’s transparency to itself” (KRAUSS, 1994, p. 125) e a densidade da pulsão escópica que estrutura o campo visual.

A indissociação entre visão e desejo é bastante evidente na instalação póstuma de Duchamp, *Etant Donnés*, na qual o observador passa, conforme a orientação do artista, a ser *voyeur*. Krauss endossa a análise proposta por Jean-François Lyotard, para quem a máquina óptica criada por Duchamp simultaneamente confirma e desnuda os pressupostos da perspectiva clássica. Esta ambivalência resulta da decisão de Duchamp por literalizar – de maneira análoga à sua opção em *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* por substituir a transparência conceitual por uma transparência literal – os elementos da perspectiva: a função da superfície pictórica, que corta transversalmente o campo visual, é materializada pelo buraco presente no muro de tijolos que se interpõe entre a porta e a cena. De modo semelhante, os pontos de fuga e do observador ganham corpo, respectivamente, no orifício aberto da genitália feminina e no buraco da porta de madeira rústica que encerra o trabalho. Dada a relação simétrica entre estes dois pontos, o olho vê a vulva e a si mesmo. “It could not be clearer”, conclui Krauss, “how this viewer, caught up in a cat’s cradle of identification with what he sees, is specified by Duchamp as essentially carnal” (KRAUSS, 1994, p. 113). A materialidade carnal posta em funcionamento pela máquina óptica *duchampiana* é reforçada também pela suscetibilidade do observador quando curvado no buraco da porta.²⁷³ Como

²⁷³ Neste caso, há uma crítica de Duchamp ao espaço expositivo do museu enquanto domínio público em que o olhar desinteressado e despido de desejo passeia pelas obras em uma manifestação da universalidade do gosto estético. Evidentemente, Krauss aqui contrapõe a obra

voyeur, ele se encontra em uma posição altamente vulnerável, na iminência de ser descoberto por um outro olhar que não o seu, impedindo, nesta situação, uma sublimação de seu próprio corpo rumo ao *cogito* da visão. Neste caso, o *voyeur* torna-se

a self that exists on the level of all other objects of the world, a self that has suddenly become opaque to his own consciousness, a self that he therefore cannot *know* but only *be*, a self that for that reason is nothing but a pure reference to the Other [...] To be discovered at the keyhole is, thus, to be discovered as a body (KRAUSS, 1994, p. 112).

A instalação solicita assim o sujeito do desejo, sendo uma máquina óptica fundada em um sistema não meramente geométrico, mas psicofisiológico. Além de *Etant Donnés*, o Grande Vidro é analisado por Krauss a partir de uma oposição entre a câmara escura e o estereoscópio,²⁷⁴ sendo o primeiro dispositivo fundado em uma visão desencarnada e o segundo em uma visão fundamental (das imagens, correspondente aos olhos) que pressupõe, por sua vez, um trabalho mental de unificação. Duchamp, com isso, não é um artista antirretiniano interessado apenas no campo conceitual. O artista questiona, na realidade, a crença na óptica enquanto explicação unívoca do fenômeno visual, sendo esta desconfiança do artista que leva Krauss a recorrer à fisiologia da visão de Hermann von Helmholtz, de um lado, e à psicanálise, de outro, para reiterar o fato de que a visão é corpórea e revestida pelo desejo (que, por sua vez, envolve sempre uma repressão, isto é, a relação com o campo inconsciente). À transparência da visão, tem-se, portanto, a opacidade da pulsão escópica.

O pulso enquanto mecanismo desestabilizador da boa forma modernista é uma operação que, a partir de Duchamp, é retomada por outros artistas estadunidenses: no movimento pendular do corpo de Bruce Nauman contra a parede, reforçado pelo enquadramento de *Bouncing in the Corner II* (1969); no efeito pulsátil de *Lip Synch* (1969), resultante da inversão da face do artista e posterior dessincronização entre sua fala e o áudio que desfamiliariza o corpo; e também às alusões ao esfíncter e à glote que as ações de abrir e fechar a mão evocam em *Hand Catching Lead* (1968), de Richard Serra. Em todos esses vídeos, o enquadramento exhibe uma parte isolada da anatomia humana em um movimento vibrátil que, por sua vez, passa a evocar, como em Duchamp, as pulsações corporais (sístoles e diástoles do coração, expansão e retração do pulmão, pulsação anal etc): “and once again”, conclui Krauss a respeito de Nauman, mas também pode-se considerar o vídeo de Serra, “the whole person is

de Duchamp aos pressupostos kantianos segundo os quais a experiência estética – que está no cerne da pureza visual desencarnada modernista – seria paradoxalmente subjetiva e universal. Surpreendentemente, em *Under Blue Cup*, Krauss rejeita Duchamp justamente por ele questionar os pressupostos kantianos que ela volta a defender para o caso do cubo branco.

²⁷⁴ A comparação entre as duas máquinas de imagens é realizada a partir do estudo de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, a partir do qual Krauss afirma em *The Optical Unconscious*: “The eye that surveys the inner space of experience, analyzing it into its rationally differentiated parts, is an eye born of seventeenth-century epistemology and the particular apparatus that was frequently used as its model: the camera obscura. [...] It was due to this structural disconnection between plane of focus and observing subject that the camera obscura came to function as a model for the ‘classical’ subject of knowledge [...] Insofar as this epistemic subject is the observer of a projection that occurs within a field conceived as being exterior to ‘himself,’ he is a knowing subject independent of a body” (KRAUSS, 1994, p. 128).

transmuted into ‘part object,’ which in turn dissolves from one organic association to another, each as unstable as the next” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 136). Ao lado de Serra e Nauman, está o cineasta estrutural Paul Sharits, que, em filmes como N:O:T:H:I:N:G e T,O,U,C,H,I,N,G (ambos de 1968), combina – através de *flashes* de automutilação e ataques ao olho humano (que evocam necessariamente *Un chien Andalou*, de Dalí e Buñuel) – a preocupação estruturalista com a pureza do *medium* cinematográfico com uma dimensão violentamente corporal. Além destes artistas, Krauss nota a influência de Duchamp em pesquisas contemporâneas associadas ao índice.

3.1.2.3

A pintura fotográfica de Rauschenberg

Em sua última contribuição para a *Artforum*, Rosalind Krauss investiga as diferenças entre a colagem cubista e sua reinvenção realizada por Robert Rauschenberg. De acordo com a autora, a produção de uma imagem pictórica envolve necessariamente a tradução do objeto tridimensional em um plano bidimensional. Nesse processo de redução, ocorre também uma mudança de escala e de textura, na medida em que o objeto é substituído pelo seu equivalente imagético por meio da manipulação de um conjunto de convenções e artifícios pictórico-descritivos. Sendo assim, esse processo de tradução pressupõe duas ordens de experiência distintas: o espaço da realidade concreta e o plano pictórico, sendo este último separado do primeiro, tendo inclusive a propriedade de transcendê-lo. Com isso, a imagem pertence a um campo projetivo, desmaterializado e ilusório, ao contrário da realidade concreta do objeto cotidiano. Em suma, aquilo que Krauss se empenha em distinguir poderia ser sintetizado em *La Trahison des Images*, onde Magritte focaliza justamente o fosso entre o objeto da representação e a representação do mesmo objeto.

Ao inserir materiais alheios à superfície de uma pintura, a colagem cubista nada faria para alterar tal estado de coisas. Basta que se leve em consideração o argumento de Greenberg, segundo o qual “a piece of imitation-woodgrain wallpaper is not more ‘real’ under any definition, or close to nature, than a painted simulation of it” (GREENBERG, 1992, p. 70). Seguindo a linha de argumentação proposta por Krauss, os elementos heteróclitos utilizados na colagem cubista são constantemente forçados a serem lidos como algo a mais:

The texture of the fine print translates into the broken light of an atmospheric tone, so that it is caught up in the process of rendering the transparency of glass. Its real shape as paper fragment translates into the shape of the object it coincides with, so that it becomes the medium by which the image is drawn. And in every sense there is an absolute tension between the physical irritant of the collage and the totally aphysical nature of the image *per se* (KRAUSS, 2002c, p. 48).

A colagem que, de fato, problematiza a tradução pictórica é aquela realizada por Robert Rauschenberg, porque a imagem formada em seus quadros não parte de uma transformação do objeto, mas de sua transferência sem o prejuízo de sua densidade material. A inversão é de tal ordem que pinturas como *Small Rebus* (1956), *(Untitled) Red Painting* (1953) e *Red Interior* (1954) tratam

de afirmar a materialidade da imagem, sem haver nenhum tipo de transcendência em relação à realidade concreta. Sendo assim, a colagem de Rauschenberg atua no sentido de suprimir a diferença entre as duas ordens de experiências acima descritas, uma vez que a imagem *materializada* não funda um espaço projetivo autônomo, mas é trazida para o espaço concreto da realidade:

Clearly, when the “images” are actual objects – socks, shirts, washcloths, umbrellas, street signs, and the like – the sense of identification between material objects and “images” is heightened in every way. [...] They can be physically embedded within a pictorial medium, the way a nail can be driven into the surface of a wall (KRAUSS, 2002, p. 45).

Ao serem presos, tal qual um prego na parede, na superfície pictórica, os diversos e heterogêneos objetos são nivelados em um espaço que os relacionaria sintaticamente. Nesse momento, introduz-se a questão temporal nas obras de Rauschenberg, já que a justaposição entre os elementos – antes de conduzirem o observador a uma apreensão instantânea – requer dele uma experiência distendida, pautada por um desdobramento temporal. Desse modo, a sintaxe pictórica desses trabalhos não é baseada em regras gramaticais conhecidas de antemão, exigindo, ao contrário, sua investigação pelo observador.

Ao conferir o mesmo peso a materiais heteróclitos, o espaço pictórico encontrado nas obras de Rauschenberg assemelha-se ao espaço da memória. A analogia operada por Krauss baseia-se na condição temporal que as duas experiências propõem, além, é claro, do nivelamento operado por elas: “The image of a scene from a movie may be equally vivid for memory as the face of an absent friend” (KRAUSS, 2002, p. 51). Pressupõe-se ainda uma redefinição da noção de memória, na medida em que ela não é determinada por uma experiência privada individual, mas, em vez disso, por um contexto externo e coletivo, do modo como nos deparamos com as coisas no mundo:

By analogizing the fixed synchrony of the pictorial convention to the field of memory (where things may be synchronously stored but temporally re-experience), Rauschenberg proposes several crucial reversals to the precious canon of painting. The first is that the nature of the passage of the object from real space to the space of the picture is not about absorbing the object into a different *kind* of present time from that of the real space of the observer (one that transcends it), but is rather about transferring the object into the simultaneity of the past time. The second is that past time, like memory, should be reconceived: from something that is understood as an internal state to something that is felt as a condition of externals (KRAUSS, 2002, p. 52-3).

Além da reinserção da questão temporal na análise pictórica, há outro aspecto em jogo nesse ensaio de Krauss, ambos apontando diretamente para suas investigações futuras consolidadas em *Passages in Modern Sculpture*. Trata-se do questionamento da noção de expressão, entendida a princípio como algo que é da ordem privada e individual e será posto no mundo conscientemente pelo artista. Em sua redefinição do mecanismo mnemônico, a ensaísta trata de calcar a experiência artística na realidade concreta, *i.e.*, em sua externalidade, e não *à parte* dela:

In most instances the badge of their [images’] externality is their banality. Even when they are incorporated into the space of his art they remain external. By

insisting on their own external character, they suggest that the nature of his feelings, and the space of his art, and his personal history, are the product of the material world (KRAUSS, 2002, p. 54).

A memória, com isso, apresenta um caráter indicial, na medida em que é composta por rastros e marcas que, tais como os objetos encontrados por Rauschenberg, são descobertos no mundo material. Tal perspectiva analítica relaciona-se intimamente com a leitura de Leo Steinberg para a obra do artista, “the single most important article on Rauschenberg’s production” (JOSEPH, 2002, p. 1). Em “Other Criteria”,²⁷⁵ o autor – após questionar veementemente a doutrina hegemônica *greenbergiana*, verificando, por exemplo, que a tensão entre ilusão e planaridade que Greenberg constata na pintura abstrata pode ser observada em diversos exemplos históricos²⁷⁶ – esforça-se por elaborar outros critérios que lhe permitam avaliar as conquistas pictóricas contemporâneas. Refletindo sobre a planaridade pictórica, Steinberg constata que ela pode ser enfatizada de diversos modos, e não apenas o prescrito pelo formalismo, a exemplo da *Olympia* (1950) de Dubuffet e das *Flags* de Jasper Johns. Dentre todas as possibilidades de ênfase da planaridade pictórica, o autor destaca uma como característica da pintura dos anos 1960: a “flatbed picture plane”.

Este tipo de planaridade é definida a partir de uma aproximação com o universo industrial. De fato, ao longo de todo o ensaio, percebe-se que a ótica de Steinberg baseia-se em um paralelismo entre o desenvolvimento pictórico e o desenvolvimento fabril.²⁷⁷ Não à toa, ele observa uma aproximação entre a tarefa formalista e o modelo corporativo. A “flatbed picture plane” deve ser compreendida também a partir desta proximidade, simbolizando, por fim, uma mudança radical do domínio da arte da natureza para a cultura.²⁷⁸

²⁷⁵ “Other Criteria” origina-se de uma palestra que Leo Steinberg realizou em março de 1968 no Museum of Modern Art (MoMA). Quatro anos depois, o ensaio seria publicado na *Artforum*, integrante da série *Reflections on the State of Criticism*.

²⁷⁶ Segundo Branden W. Joseph, “Much of *Reflections on the State of Criticism* [...] was devoted to examining the complexities of Old Master painting, which Greenberg had polemically reduced to an ineluctably illusionist straw figure. In opening Old Master art back up to the myriad in which artistic self-definition could manifest itself, Steinberg successfully relativized Greenberg’s position” (JOSEPH, 2002, p. 2). Em *Perpetual Inventory*, Krauss também recorre à estratégia de Steinberg, analisando a *Anunciação* de Fra Filippo Lippi a partir do contraste entre a integridade do plano pictórico e a ilusão tridimensional. Neste caso, a ensaísta observa como os lírios nas mãos do anjo bloqueiam o ápice da profundidade que seria o ponto de fuga, redirecionando a atenção para o primeiro plano e, com isso, para a superfície pictórica.

²⁷⁷ A perspectiva de Steinberg encontra ecos na defesa de uma nova (e única) sensibilidade realizada por Susan Sontag em confronto com a opinião de que haveria duas culturas antagônicas, uma artístico-literária e outra científica: “The conflict between ‘the two cultures’ is in fact an illusion, a temporary phenomenon born of a period of profound and bewildering historical change. What we are witnessing is not so much a conflict of cultures as the creation of a new (potentially unitary) kind of sensibility. This new sensibility is rooted, as it must be, in our experience, experiences which are new in the history of humanity – in extreme social and physical mobility, in the crowdedness of the human scene (both people and material commodities multiplying at a dizzying rate); in the availability of new sensations such as speed (physical speed, as in the airplane travel; speed of images, as in the cinema); and in the pan-cultural perspective on the arts that is possible through the mass reproduction of objects” (SONTAG, 1966, p. 296). Em “A pintura como modelo”, Yve-Alain Bois observa que Hubert Damisch antecipa em alguns anos a análise de Steinberg, ao ver nas pinturas de Dubuffet “a confusão entre vertical e horizontal proposta por uma vertente da pintura moderna” (BOIS, 1993, p. 150).

²⁷⁸ Em “On the Museum’s Ruins”, Douglas Crimp aproxima a leitura de Steinberg da concepção *foucaultiana* de arqueologia, interpretando a mudança pós-modernista da natureza à cultura como

Para o autor, a história da pintura esteve pautada, até meados da década de 1950, pela investigação planar de orientação vertical. Neste sentido, pendurado na parede, o quadro oferece uma experiência perceptiva correspondente à verticalidade do homem ereto sob o impacto da força gravitacional. A pintura, com isso, sublinha tal vetorização ao dispor elementos sobre uma tela que se coloca paralelamente ao nosso campo visual. Mesmo os pintores vinculados ao Expressionismo Abstrato reforçam a verticalidade, sendo, no final das contas, considerados pelo autor como “nature painters” (STEINBERG, 2002, p. 27).

Esclarecendo não se tratar meramente da questão se a pintura deve ser pendurada ou não, Steinberg sublinha o fato de a imagem pictórica a partir da década de 1950 solicitar um outro tipo de experiência em afinidade direta com o desenvolvimento urbano e industrial.²⁷⁹ Neste sentido, por mais que se possa identificar ao longo da história da arte moderna determinados trabalhos de alguns artistas que já propõem tal reorientação (Monet, Mondrian, Schwitters e as naturezas-mortas cubistas), ela só é programaticamente difundida, de modo a significar uma mudança radical, a partir da metade do século XX.

Ao contrário da pintura tradicional, a “flatbed picture plane” associa-se às prensas industriais, às mesas de escritório e demais dispositivos horizontais que proliferam no mundo urbano. Se a planaridade da natureza se dirige à visão, a planaridade da cultura, por sua vez, endereça à fabricação. Sendo assim, a reorientação da verticalidade à horizontalidade representa um deslocamento do ver para o fazer: “the horizontality of the bed relates to ‘making’ as the vertical of the Renaissance picture related to seeing [...] Rauschenberg’s picture plane is for the consciousness immersed in the brain of the city” (STEINBERG, 2002, p. 34).

uma transformação epistemológica que envolve não apenas a organização do conhecimento, mas também as instituições de poder e os discursos que as justificam e que são produzidos por elas. O autor então analisa o museu como um local de confinamento estreitamente vinculado ao discurso da história da arte. A frequência com que Rauschenberg recorre a reproduções fotográficas de obras dos grandes mestres (Velázquez, Rubens) permite a Crimp comparar, guardadas as devidas diferenças, sua poética à de Manet pela perspectiva da autoconsciência histórica que ambos os artistas apresentam em suas obras. O autor vai além, ao recorrer às obras *Bouvard et Pécuchet* e *Museum Without Walls*, respectivamente de Gustave Flaubert e André Malraux, nas quais se observa o agrupamento museológico de elementos heterogêneos em função do estabelecimento de um universo homogêneo e coerente. Adotando a ótica de Eugenio Donato para a obra de Flaubert, Crimp constata que a atividade final dos dois protagonistas (quando eles passam a copiar tudo e qualquer coisa) é menos associada à biblioteca do que o museu. Quanto a Malraux, Crimp sublinha a importância que a fotografia assume para a constituição de seu museu sem paredes, visto que ela nivela todos os diversos objetos, transformando-os em imagem agrupadas por regras estilísticas. Esta estratégia museológica ressurgiu na obra de Rauschenberg, não tanto pela criação de uma ficção homogênea, mas, inversamente, pautada na virada pós-modernista de Steinberg. Por fim, a descrição de Flaubert para a atividades de *Bouvard et Pécuchet* é bastante semelhante ao *olhar vernacular* que Brian O’Doherty observa na obra de Rauschenberg. Destaca-se ainda que o museu como ficção parece se relacionar como a ficção da arte contemporânea proposta por Peter Osborne, dada a estratégia, tanto dos museus quanto das bienais, em criar um espaço homogêneo e simultâneo.

²⁷⁹ No verbete “Horizontality”, de *Formless*, Krauss comenta o posicionamento de Steinberg: “The horizontal cast of this kind of imagery – horizontal despite any particular position in which it might be encountered (as Benjamin wrote, it is ‘the internal meaning’ that remains horizontal) – Steinberg related to what he called the ‘flatbed picture plane,’ and he aligned this new conception of the horizontally laden canvas with ‘culture’” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 94). Este significado interno associado ao modo de produção autoriza também Krauss a investigar a horizontalidade enquanto *medium*.

A obra de Rauschenberg é o emblema de tal reorientação. O ato de apagar um desenho de De Kooning (que solicita um fazer horizontal: apagar sobre a mesa); a grama transformada em quadro em *Growing Painting* (1953) ou o quadro transformado em pasto para a cabra de *Monogram* (1955-9); a inclusão de objetos, como um travesseiro (*Canyon*, 1959) e uma cadeira (*Pilgrim*, 1960), sublinha, em conjunto, um tipo específico de experiência associado à rotina da urbe. As suas transferências fotográficas, cujas imagens interferem umas nas outras – ressoando o argumento de que a comunicação é ruído –, também contribuem para a ênfase na planaridade horizontal, visto que elas dão a impressão de estarem dispostas desordenadamente em uma mesa, posto de trabalho por excelência de nossa era capitalista. Assim:

Any flat documentary surface that tabulates information is a relevant analogue of his picture plane – radically different from the transparent projection plane with its optical correspondence to man’s visual field. And it seemed at times that Rauschenberg’s work surface stood for the mind itself – dump, reservoir, switching center, abundant with concrete references freely associated as in an internal monologue – the outward symbol of the mind as a running transformer of the external world, constantly ingesting incoming unprocessed data to be mapped in an overcharged field (STEINBERG, 2002, p. 30).

Não é difícil de perceber que a análise de Krauss se origina precisamente desta passagem: a consideração da planaridade pictórica como um espaço mnemônico ecoa o monólogo interior de um campo mental deveras estimulado dada a incessante apreensão de um volume enorme de informações característico de uma civilização das imagens. Krauss, todavia, reforça a externalidade, realizando uma analogia entre a produção pictórica e a produção mnemônica a partir do contato do sujeito com o mundo. Neste sentido, o monólogo interior reside, ele mesmo, no campo aberto da exterioridade.

Se Steinberg afirma que a obra de Marcel Duchamp – especificamente, a inversão da *Fonte*, ou ainda o *Large Glass* (1915) e *Tu m’* (1918) – é a fonte mais vital de um mundo não mais percebido pela posição ereta, Krauss, por sua vez, percebe no artista uma influência fundamental à poética de Rauschenberg. De fato, a imagem materializada é algo compartilhado por ambos os artistas:

The aspect of Duchamp’s production that seems most related to the visual quality of Rauschenberg’s art is contained in works like *Glider Containing a Water Mill (in Neighboring Metals)*; *To Be Looked at... Close To, for Almost an Hour*; and *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* – a genre of painting which Duchamp described as “a delay in glass.” In those works, Duchamp’s procedure is to sandwich and suspend the depicted image between two transparent panes, and to set those pane as either at right angles to the wall or on stanchions which will support them as freestanding within the space of a room. The effect of this treatment is to materialize the image, to make a representation read as though it were a corporeal thing (KRAUSS, 2002, p. 43).

A imagem materializada que entrelaça as poéticas de Rauschenberg e de Duchamp problematiza, por sua vez, o ilusionismo – narrativo e psicológico – pressuposto na história da escultura ocidental. Ao utilizar-se de uma transparência literal para o seu “delay in glass”, Marcel Duchamp interroga também a transparência conceitual fundamental aos objetos escultóricos neoclássicos e modernos, uma vez que o artista descarta um *fazer artístico*

baseado em uma separação fundamental entre o espaço escultórico e o espaço da galeria, fazendo com que o observador transcenda sua posição relativa e abarque a escultura em sua completude conceitual. Em lugar disso, Duchamp recorre a suportes transparentes a fim de situar o trabalho no espaço literal. O vidro encontrado em suas obras subverte, com isso, as funções associadas ao relevo tradicional, fazendo cair por terra a causalidade – narrativa e psicológica – que conforma as convenções escultóricas tradicionais. A transparência literal questiona, portanto, a transparência conceitual. Ao refletir a respeito de *Glider Containing a Water Mill in Neighboring Metals* (1913-5), Krauss realiza o seguinte diagnóstico:

The image of the water mill appears to be an object free-standing in space, sandwiched between two pieces of glass like a butterfly or other biological specimen, presented as a bit of life which has been captured and congealed, suspended for the observer's scrutiny [...] Through the glass ground the viewer simply sees a continuation of his own space. And the effect of this is like the arbitrary placement of the readymade within the space of a gallery: it forces the viewer to focus on the strangeness of the aesthetic context *per se* (KRAUSS, 1981, p. 83).

Os objetos transferidos para o plano pictórico, antes de terem sua concretude eclipsada, emprestam sua literalidade à imagem. Na imagem materializada há uma outra espécie de literalidade pictórica (não sendo a mesma daquela focalizada por Michael Fried quando analisa a obra de Frank Stella), na medida em que a imagem não se oferece ao olhar como uma miragem. A obra de Duchamp, por sua vez, ao estar distante da parede e suspensa no “espaço real”, apresenta, de modo distinto, tal imagem materializada, dado o fundo transparente das imagens que as faz “flutuar” sobre o espaço real. *To Be Looked at* é um caso elucidativo, uma vez que o título, incorporado na metade inferior da tela, prescreve a atividade de olhar, ao que tudo indica, através da lente circular encontrada logo acima. Através desta lente, o espaço circundante e os demais observadores transformam-se em imagem, enquanto que os elementos suspensos pelo vidro parecem mais “concretos” do que o fundo “real”. Essa espécie de inversão entre figura e fundo esclarece, em parte, a imagem materializada *duchampiana*, que passa a ameaçar a integridade do plano pictórico por meio da inclusão da temporalidade na pintura, conforme salienta Annette Michelson:

The optical drawings made to turn and be filmed in tournage, the work *To Be Looked at (from the Other Side of the Glass) With One Eye, Close to, for Almost an Hour* can now be seen in their fully subversive functions – like the concept of “the delay in glass,” with its ambiguous resonance of the time limit inscribed within the material as well as the stirring, turning, revolving figure, so constant in Duchamp's work [...] Against the irreducible purity of the image-free, color-field painting in its frame, Duchamp proposed *The Large Glass*, that painted window whose frame constantly renewed, in interstitial space, the composition of the visible world beyond it (MICHELSON, 1979, p. 112).

Duas décadas mais tarde, Krauss revê o seu posicionamento sobre a obra de Rauschenberg no ensaio *Perpetual Inventory*,²⁸⁰ no qual a ensaísta investiga a

²⁸⁰ De modo semelhante ao texto sobre Robert Morris, “Perpetual Inventory” apresenta uma estrutura formal afim à poética de Robert Rauschenberg. Uma vez que neste ensaio a autora

presença transversal da fotografia na obra de Rauschenberg. Segundo ela, a poética de Rauschenberg suscita uma “reconsideration of the medium of painting as ‘photographic’” (KRAUSS, 2002, p. 127). De fato, um dos aspectos centrais a este ensaio diz respeito à nova concepção de prática pictórica promovida pelo artista por intermédio de suas experimentações com o *medium* fotográfico. Neste sentido, a obra não decreta a morte da pintura, uma vez que não há oposição entre esta e a fotografia; há, antes, uma renovação da primeira por meio de uma manipulação singular de imagens fotográficas, realizada por Rauschenberg em grande parte de sua obra.²⁸¹

“The *White Paintings*”, observa Cage, “were airports for the lights, shadows, and particles” (CAGE, 1973, p. 102), comentário que permite a Krauss observar o caráter indicial destas pinturas, traço que, por sua vez, marca a especificidade semiológica da fotografia:

It is also this silence that connects the understanding of the *White Paintings* (1951) as screens on which to “trap” (no matter how ephemerally) the shadows of passerby to the underlying notion for the later silkscreens, which Rauschenberg thought of as functioning something like “photographic sensitized” surfaces that register the flitting of information passing through the space in front of them (KRAUSS, 1999, p. 97).

Nas *White Paintings*,²⁸² o processo fotográfico de impressão surge fenomenologicamente – por meio das passagens temporárias dos visitantes pelo

defende a riqueza de associações conotativas encontrada na obra de Rauschenberg – algo relacionado com o espaço mnemônico descrito mais acima –, o texto também traz uma abertura associativa a partir de sua estruturação em doze tópicos. Tal esforço por parte de Krauss comprova o desejo em reinventar o seu próprio *medium*. Cabe destacar ainda que “Perpetual Inventory” se refere a duas obras de Rosalind Krauss, sendo a expressão – que, em uma tradução livre, é *Inventário Perpétuo/Permanente* – apropriada pela autora de uma ideia de Robert Rauschenberg para uma pintura. De um lado, a coletânea que a autora publicou em 2010; de outro, o ensaio escrito em 1997 por ocasião de uma retrospectiva do artista. Não é a única vez que Krauss se apropria de títulos de obras para nomear seus escritos. Em 1999, a crítica publica *A Voyage on the North Sea* a partir de um vídeo homônimo do artista belga Marcel Broodthaers.

²⁸¹ No obituário sobre o artista publicado na *October*, Rosalind Krauss assim comenta a diferença entre a manipulação do *silkscreen* por Rauschenberg e Warhol: “Robert Rauschenberg was a contemporary Freud – working on the side of the depth of subjectivity against the steamrolling it had undergone at the hands of Pop. Andy Warhol and Rauschenberg had turned to the photo-silkscreen at about the same time. In the early 1960s, Warhol profited from the reproductive process of color separation to flatten the human subjects he portrayed to nothing but cosmetic facades: Marilyn Monroe already a studio-produced reproduction of ‘herself.’ Ignoring the imperative deconstruction of subjectivity, Rauschenberg invented a new way of maintaining it for the end of the century. To achieve this, Robert Rauschenberg imported into his use of the photo-silkscreen the same experience of collage that had layered and deepened his earlier Combines” (KRAUSS, 2009, p. 155). As pinturas de Rauschenberg, portanto, devem ser consideradas extensões do sujeito enquanto que aquelas de Warhol são, inversamente, direcionadas sua reificação.

²⁸² Em *Formless: A User’s Guide*, Yve-Alain Bois realiza uma leitura das pinturas monocromáticas de Rauschenberg – *White Paintings*, *Black Paintings*, *Gold Paintings* e *Dirt Painting* – sob a rubrica do Baixo Materialismo *batailliano*. Segundo o autor, enquanto as *White Paintings* (1951) teriam sido elaboradas obedecendo a uma fascinação do artista quanto ao vazio e à desmaterialização (havendo aí, portanto, uma sugestão implícita de vínculo com Cage), as *Black Paintings* (1953) (e as posteriores) tratam de obliterar este deslumbramento, sendo consideradas igualmente um duplo ataque ao gesto expressionista e aos pressupostos de interação cromática ensinados pelo seu professor, Josef Albers, já que “the black paintings exude materiality [...] No fragment is opposed to any other in these pictures, no side relates to another:

quadro e também através das ações do tempo (concentração de partículas) –, fato que faz com que o espaço interno do plano seja *aberto* ao contexto do indivíduo diante da obra. Nas obras posteriores, em especial naquelas que Rauschenberg passa a produzir a partir da década de 1960,²⁸³ a fotografia marca presença por meio da transferência fotográfica sobre a superfície pictórica, sendo o índice aquilo que entrelaça as duas fases:

The bridge from the barest monochrome canvas to the most richly photographic concatenation is built, then, on the concept of the index, namely, a type of mark made *casually*, so that it must be conceived as the physical trace of its referent. In structural terms, this is what links the cast shadow to the footprint, or the broken branch to the medical symptom, or the photograph to the wind sock. But, as if in punishment for their utmost degree of truth value, these witnesses to what is passing or has passed are struck dumb; for the index, although a sign, is uncoded and is thus deprived of speech (KRAUSS, 2002, p. 106).

Krauss defende a ideia de uma oposição entre silêncio e som, visão e discurso, na obra de Rauschenberg. Apropriando-se da teoria de Roland Barthes, ela aborda o índice como um elemento semiótico mudo, dado que ele seria uma mensagem destituída de código. Todavia, há um paradoxo estrutural por trás da natureza denotativa da fotografia, pois a manifestação fotográfica do índice é envolta por rumores conotativos que, por sua vez, suspendem a mudez deste elemento semiótico. Extrapolando a pura denotação fotográfica, tais rumores se abrem para uma variedade de dimensões conotativas, associadas tanto à maneira como a fotografia fora tirada (enquadramento, iluminação, exposição etc.) quanto às informações histórico-culturais observáveis na imagem.

Os rumores conotativos povoam as obras de Rauschenberg.²⁸⁴ Neste sentido, um elemento transversal a trabalhos como *Rebus* (1955), *Talisman* (1958), *Trophy I (For Merce Cunningham)* (1959) e os desenhos que compõem a série *Dante* (1958-60) é justamente o conjunto de associações e metáforas que se sobrepõem umas às outras nas obras do artista. É essa superfície pictórica redefinida fotograficamente a responsável pela interconexão desses campos

there is no ‘structure,’ no figure, a minimum of composition, which was generally left by chance. The painting is a whole [...] an undifferentiated piece of matter. [...] From 1951 until his first *Combine Paintings* (1955), Rauschenberg’s work is one big celebration of nondialectical, inarticulate waste” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 59).

²⁸³ Krauss considera a brochura “Random Order” – que Rauschenberg publicara na revista *Location*, editada por Thomas Hess e Harold Rosenberg – o divisor de águas dessa renovação fotográfica do *medium* pictórico.

²⁸⁴ Krauss parece questionar sutilmente a perspectiva de Susan Sontag quanto à nova sensibilidade a partir do casamento da arte com a ciência, e de seu divórcio com a literatura, conforme propõe Sontag ao afirmar que: “The primary feature of the new sensibility is that its model product is not the literary work, above all, the novel. A new non-literary culture exists today” (SONTAG, 1966, p. 298). Se há uma rejeição da profundidade psicológica, da justificativa emocional do trabalho, não há todavia uma rejeição das alegorias e metáforas literárias, como comprova o interesse de Rauschenberg por Dante. Trata-se de uma sutil diferença, na medida em que Sontag está se referindo a trabalhos como o de Rauschenberg, pautados na obsolescência da oposição entre alta cultura e cultura popular a partir de uma consideração da obra não como “criticism of life”, mas como “extensions of life”. Quanto a isso, Sontag afirma: “Because the new sensibility demands less ‘content’ in art, and is more open to the pleasure of ‘form’ and style, it is also less snobbish, less moralistic [...] If art is understood as a form of discipline of the feelings and a programming of sensations, then the feeling (or sensation) given off by a Rauschenberg painting might be like that a song by the Supremes” (SONTAG, 1966, p. 303).

conotativos. Sendo assim, a fotografia está presente nas obras de Rauschenberg em, no mínimo, duas formas distintas: de um lado, há as imagens da cultura visual que não perdem seu caráter referencial, podendo ser facilmente apreendidas em meio ao *caos* pictórico. De outro lado, este *caos* resultante da dissolução de pigmentos fotográficos²⁸⁵ institui uma atmosfera que substitui, na visão de Krauss, a estrutura de colagem encontrada em suas *Combine Paintings*. Essa espécie de véu fotográfico – que reafirma a superfície como o local no qual todos os elementos díspares estão justapostos – resulta de uma manipulação técnica, ou melhor:

In creating a unified stroke as the medium of all the images in the series, the act of rubbing necessary to Rauschenberg's solvent-transfer process (in which a magazine or newsprint page is soaked with lighter fluid or some other solvent, laid face down on top of the drawing sheet, and then rubbed with a blunt instrument to force the ink of the printed page onto the underlying sheet) serves as the matrix of slippage between one image and the next, which the spills and flows of watercolor and gouache merely heighten (KRAUSS, 2002, p. 113).

Há, portanto, dois procedimentos envolvendo a fotografia: o enquadrar e o velar. Tudo se passa como se na obra de Rauschenberg houvesse uma camada translúcida que articula os enquadramentos. A combinação entre enquadramento e velamento restaura, para Krauss, a dimensão pictórica diáfana contra a qual as “flatbed picture planes” de Rauschenberg se colocam. Neste sentido, a ensaísta propõe um retorno à verticalidade da pintura, distanciando sua análise, portanto, daquela de Steinberg.²⁸⁶

The sense of the visual field falling in a transparent but decidedly vertical veil before the viewer's upright body connects the “diaphonic” with a dimension of nature that Steinberg went on to contrast explicitly to Rauschenberg's exploitation of the “post-modern” dimension of culture [...] To return to the veil, and thereby to the diaphone – or to the frame, and hence to the window model of the picture plane – was, then, to arise from this flatbed, in which Rauschenberg's originality as an artist had been invested (KRAUSS, 2002, p. 114).

Esta reorientação está associada à lógica das imagens que governa os diversos espaços mentais e imaginários, que surgem tanto nos sonhos e nas memórias quanto no mundo observável. Devido a isso, a homogeneidade criada entre os diversos elementos pela técnica pictórico-fotográfica de Rauschenberg – essa espécie difusa de conformidade – resulta em uma dimensão mnemônica, configurando um arquivo visual. Há, todavia, um esclarecimento a ser realizado

²⁸⁵ Interessante notar a criação, por parte de Rauschenberg, de uma *técnica* ou *medium* particular por meio do atrito das fotografias embebidas de fluido de isqueiro sobre o plano do quadro. É por meio desta manipulação que a tela surge unificada – uma unidade espectral que agrupa elementos díspares em uma trama frouxa.

²⁸⁶ Um ponto a ser considerado aqui em relação a este desvio que Krauss toma em relação a Steinberg refere-se à maneira como cada autor combina os dois pares opositivos: natureza-cultura; verticalidade-horizontalidade. Steinberg associa a horizontalidade à cultura, ao universo urbano-industrial; Krauss, apoiada em Freud, é mais literal neste sentido, ao investigar a horizontalidade enquanto uma espécie de retorno aos instintos primitivos, daí também a associação com o trabalho de desclassificação do informe, isto é, tarefa de rebaixamento ao plano inferior.

aqui: se Krauss define, a princípio, o plano pictórico como um espaço mnemônico a partir do monólogo interior definido por Steinberg, neste momento ela revê sua posição, observando um retorno do vetor vertical à produção visual de Rauschenberg. Como uma experiência perceptiva associada à memória e à horizontalidade prosseguiria em uma reorientação para a verticalidade? A reorientação marcada pela série *Dante* faz, segundo Krauss, com que a experiência espacial mnemônica se torne ainda mais dominante, pois:

The formula for the entire silkscreen series is to be a loose grid of enframed photographic spaces that seems to present one with nothing so much as a visual archive: the storage and retrieval matrix of the organized miscellany of images which presents the memory as a kind of filing cabinet of the mind (KRAUSS, 1999, p. 107).

A relação entre pintura e memória não deve ser compreendida, todavia, por meio da perspectiva expressionista, muito menos iconográfica. As correntes conotativas que ecoam o caos midiático não tratam, portanto, de reforçar uma imagem estável do sujeito e do mundo. Por intermédio de deslizamentos, incertezas, opacidades e fragmentações, a poética de Rauschenberg se abre a múltiplas associações, não estando sujeita, com isso, a uma leitura psicológica redutora. O espaço pictórico mnemônico oferecido pelo artista é, com isso, mais alegórico e anômico, revelando um arquivo visual que mais eclipsa do que confirma a interioridade do sujeito.²⁸⁷

3.1.2.4

O índice *duchampiano*

Comentou-se acima a importância que a figura de Marcel Duchamp assume para um conjunto de autores (Krauss aí incluída) empenhados na formulação de narrativas paralelas ao Modernismo *greenbergiano*. Tal prestígio se deve, sobretudo, pelo caráter profético que sua obra assume, justamente por haver nela um “panorama of the index”:

Duchamp’s relationship to the issue of the indexical sign, or rather, the way his art serves as a matrix for a related set of ideas which connect to one another through the axis of the index, is too important a precedent (I am not concerned here with the question of ‘influence’) for ’70s art, not to explore it. [...] It is Duchamp who first establishes the connection between the index (as a type of sign) and the photograph (KRAUSS, 1986, p. 199).

Krauss investiga as manifestações do índice fotográfico em duas obras de Duchamp: *Tu m’* (1918) e *La Mariée mise à nu par ses célibataires même* (1915-23). A primeira obra é, de fato, considerada um panorama do índice. Nela, se observam diversas ocorrências dessa classe de signos, vinculadas principalmente

²⁸⁷ Krauss recorre aqui tanto à leitura de Benjamin Buchloh para a obra de Gerhard Richter em “Gerhard Richter’s Atlas: The Anomic Archive” quanto para a abordagem da alegoria realizada por Walter Benjamin. No obituário de Rauschenberg, Krauss tece uma analogia entre Richter e Rauschenberg: “Rauschenberg was to subjectivity as Gerhard Richter has been to history. Both exploit the photograph to these ends” (KRAUSS, 2009, p. 156).

aos trabalhos anteriores do artista: as sombras de *readymade* (que, por si só, é considerado por Krauss um “disfarce da fotografia”), os padrões de metro recriados pelo autor em *3 Standard Stoppages* (1913-4) – obra também pautada na modalidade do índice, na medida em que cada uma das três unidades de medida resulta do registro da queda de uma corda no chão – e também o símbolo de uma mão apontando com o dedo indicador. Este último elemento, retirado, ao que parece, do universo do *design*, envolve uma manifestação específica do índice conhecida como *referential indexicality*: trata-se da dependência, para adquirir um sentido determinado, desse signo em relação ao contexto em que ele se encontra, já que o dedo indicador apontado e isolado a nada se refere a não ser que esteja inserido em uma situação específica:

Como os traços ou as impressões, o ato de mostrar com o dedo estabelece uma relação entre signo e referente, relação esta de natureza espacial e física. Enquanto gesto, é o equivalente dos significantes verbais do tipo “isto” ou “aquilo”, que permanecem vazios enquanto um ato de enunciação não os municiar de um objeto referencial (KRAUSS, 2002, p. 85).

Sendo um paralelo gestual de significantes verbais como “isto”, “aquilo”, “eu”, “você”, “hoje”, entre outros termos, o dedo em riste encontrado em *Tu m’* é lido por Krauss como um embreante²⁸⁸ (*shifter*), sendo justamente esta aproximação a que permite realizar uma leitura do título da obra: *Tu m’* é formado a partir da justaposição entre dois pronomes cujo sentido só é possível apreender caso estes – simultaneamente símbolos arbitrários e índices – sejam inseridos em um contexto discursivo determinado. Caso contrário, quem seria o *Tu* e a quem se referiria o *me*?

Antes de adentrar a compreensão do título de *Tu m’*, vejamos as distintas manifestações do índice em *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*.²⁸⁹ Esta obra a permite observar “um Duchamp mais preocupado com a reflexão sobre a própria natureza do fotográfico do que com sua execução” (KRAUSS, 2002, p. 78-80). O interesse estrutural de Duchamp pela fotografia é encontrado de alguns modos: em primeiro lugar, Krauss propõe uma relação entre as imagens suspensas no vidro e a sensação que se tem diante de uma cópia fotográfica. Assim como a imagem fotográfica resulta da inscrição fotoquímica do real, a transparência do *Grande Vidro* “abre sua superfície para um contato ininterrupto com o real e que acentua nossa percepção dos objetos como constituintes cativos e imobilizados deste mundo” (KRAUSS, 2002, p. 80). De modo semelhante às sombras dos *readymades* encontrados em *Tu m’*, no *Grande Vidro*, observa-se o retorno de muitas das figuras já pintadas por Duchamp em trabalhos anteriores, em especial as estruturas mecânicas que representam a noiva, a máquina de chocolate, os solteiros etc.

²⁸⁸ Didi-Huberman: “Sabemos [...] que Roman Jakobson não estava tão distante desses problemas [psicanalíticos associados à relação do sujeito com a forma, por meio da qual opera-se uma ‘disjunção do afeto e da representação’] quando definia, dando aos psicanalistas um objeto eminente de reflexão, seu conceito linguístico de ‘embreante’ (*shifter*) como uma espécie de função **sintomática, indicial**, na qual se sobrepõem – no espaço de uma palavra mínima, no espaço de uma intensidade ou de uma fulguração do discurso – a coerção global do código e a intervenção local, subjetiva, da mensagem” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 218).

²⁸⁹ O *Grande Vidro* também representa a retina do indivíduo, na qual os fatos se inscrevem conforme as escolhas realizadas por Duchamp. O vidro é “a display, not of the facts of the event but of the physiological surfaces onto which they are registered” (KRAUSS, 1994, p. 119), tornando visível as condições de impressão visual que governam a câmara óptica, confirmando, assim, o seu caráter indicial.

De modo mais incisivo, a presença do fotográfico se faz presente na relação simbiótica entre o *Grande Vidro* e *La Boîte Verte* [*A caixa verde*], ressoando tal vínculo a dependência entre imagem fotográfica e legenda que tanto Walter Benjamin – em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” – quanto Roland Barthes comentam.²⁹⁰ Investigando *A caixa verde*, Krauss depara-se com diversos registros do pertencimento desta obra ao campo fotográfico:

É patente que o uso da expressão exposição rápida produzindo um estado de descanso, um signo isolado, provém da linguagem da fotografia. O texto descreve o fenômeno de extração fora da sucessão da temporalidade, procedimento a que se refere Duchamp no subtítulo de sua obra *Retard en verre* [Atraso em vidro] (KRAUSS, 2002, p. 81).

A investigação *estrutural* da fotografia é também encontrada na parte superior do *Grande Vidro*, onde se observam três quadrados justapostos horizontalmente em uma nuvem ocre. Cada elemento resulta de uma fotografia que Duchamp tirou a partir das formas arbitrárias que uma gaze pendurada adquiria com o vento. Ou, ainda, na fotografia *Dust Breeding* (*Elevage de poussière*) assinada por Man Ray – o inventor do *Rayograph*, técnica fotográfica que dispensa a máquina, sublinhando a relação indicial entre imagem e referente –, em que a obra é toda coberta de poeira, sendo este também um elemento indicial duplo, “an index of an index” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 226). Pois, conforme propõe Yve-Alain Bois no verbete “Zone”, de *Formless*, em *Elevage de poussière*, a especificidade semiológica da fotografia ressalta a poeira enquanto índice da duração. Em “Giovanni Anselmo: Matter and Monochrome”, Krauss recorre uma vez mais à estrutura indicial do *Grande Vidro*, descrevendo-o do seguinte modo:

Duchamp’s most famous work, *The Large Glass* (*La Mariée mise à nu par ses célibataires même*), is a concatenation of indexes. The conical Sieves, which make up the Bachelor apparatus, are defined by the dense layer of dust that had collected on the *Glass* as it lay on the table in Duchamp’s apartment. As any detective will tell you, the precipitation of dust from the air is a measure of passing time’s having left its trace on the waiting surface. In the Bride’s half of the *Glass* is a tripartite compartment Duchamp called the Draft Pistons, since each section bears the silhouette of a deformed geometric shape: a square of fabric Duchamp hung outside a window so that his friend Man Ray could photograph each new flaglike configuration according to how the draft altered it. Using the snapshots as templates, Duchamp transferred the wavy silhouettes from the photographic prints to the glass. Each Piston is, accordingly, the trace (or index) of the ‘draft,’ in the same way that the position of a weather vane is the index of the direction of the wind (KRAUSS, 2010, p. 190-1).

²⁹⁰ Tanto em “A mensagem fotográfica” quanto em “A retórica da imagem”, Roland Barthes debruça-se sobre a relação entre texto e imagem, entre mensagem linguística e mensagem fotográfica. É significativo, porém, que no segundo texto o autor observe a relação entre texto e imagem antes mesmo do advento fotográfico: “desde a aparição do livro, é frequente a ligação entre texto e imagem” (BARTHES, 2009, p. 33). No contexto das comunicações de massa, a mensagem linguística é um dado presente em todas as imagens, fato que não permite ao autor defender uma civilização da escrita e não uma civilização das imagens, pois “a escrita e a fala são sempre termos plenos da estrutura informativa”.

Ao lado da concatenação de índices que é o *Grande Vidro*, o elemento indicial é encontrado no próprio título da obra, em uma referência direta ao nome do artista nas palavras *MARiée* e *CÉLibataires*. Tal dissociação, correspondendo respectivamente aos segmentos superior e inferior da obra, permite a Krauss trazer para sua interpretação da obra mais uma matriz estruturalista, dessa vez a teoria psicanalítica de Jacques Lacan.

3.1.2.5

O campo imaginário de Duchamp

Uma das preocupações centrais ao pensamento de Lacan é justamente a questão do narcisismo para a qual o autor se debruça logo após tornar-se doutor em 1932. Para tal, ele se volta para o que chama de *estágio do espelho* – que ocorre com as crianças entre seis e dezoito meses e é considerado pelo autor o momento primordial da constituição do “eu”. Relacionando dados referentes à psicologia infantil, à psicologia comparada e à etologia animal, Lacan formula uma teoria do imaginário especialmente a partir desta fase, sendo este momento específico marcado por uma dialética precisa:

o estágio do espelho é um drama cujo impulso interno precipita-se da insuficiência para a antecipação – e que fabrica para o sujeito, apanhado no engordo da identificação espacial, as fantasias que se sucedem desde uma imagem despedaçada do corpo até uma forma de sua totalidade que chamaremos de ortopédica – e para a armadura enfim assumida de uma identidade alienante, que marcará com sua estrutura rígida todo o seu desenvolvimento mental (LACAN, 1998, p. 100).

O estágio do espelho é o primeiro momento da vida em que a criança, em uma condição marcada pela insuficiência fisiológica resultante da ausência de coordenação motora (o “fantasma do corpo esfacelado”), depara-se, via *Gestalt*, com a imagem unificada de si no espelho. Este processo é dialético visto que a identidade do eu constitui-se a partir de sua identificação com o outro invertido no espelho. Tal processo envolve, com isso, uma alienação das condições imediatas da criança – sua dependência em relação aos pais resultante de sua incapacidade de controlar e regular os seus desejos – em proveito de uma configuração imagética que produz uma coesão ilusória. A unidade do indivíduo é fruto de uma relação imaginária entre a criança e o outro (a própria imagem invertida no espelho ou também a de outras pessoas próximas), sendo a imagem do outro que oferece a ela a vivência de um sentimento de si. A fase do espelho fundante à teoria do imaginário é marcada, portanto, por uma discrepância entre a harmonia visual da imagem especular e as sensações da criança que lhe impõem um despedaçamento e uma fragmentação.

Mas a dialética entre a *Gestalt* de si e a falta de coordenação que marca este momento no crescimento da criança não se manifesta apenas nesta fase. Nesse ponto, observa-se o viés estrutural de Lacan, na medida em que o autor considera o estágio do espelho uma estrutura permanente da subjetividade:

De fato, o autor fala que a atividade da criança diante do espelho revela não apenas um certo “dinamismo libidinal”, como também uma “estrutura

ontológica do mundo humano”, uma “matriz simbólica” constitutiva do “eu”, e define o “eu” ideal como uma “forma”, espécie de estrutura a servir de crivo para a vida psíquica posterior do sujeito (SALES, 2005, p. 115).

Sendo assim, o viés estruturalista é observado especificamente aqui quando Lacan desloca, por exemplo, a fase do espelho de sua discreta posição no desenvolvimento infantil, atribuindo-lhe um caráter paradigmático da constituição do sujeito: trata-se de uma estrutura permanente que funda o campo do imaginário. Tal deslocamento esclarece também a apropriação que Krauss realiza de determinados conceitos psicanalíticos,²⁹¹ em especial, o narcisismo, a fase do espelho, o esquema L e a reação formativa. Nota-se que a ensaísta busca na psicanálise determinadas noções que sublinhem as implicações pulsionais de determinados fenômenos visuais, podendo estes serem agrupados ora no espelho, ora no quadro da fantasia. Quanto a isso, Antonio Quinet esclarece que

o espelho e o quadro são duas modalidades de presença desse objeto invisível e intangível que é o olhar: o reflexo da imagem que fascina e atrai aquele que deseja e a mancha no quadro do vidente. [...] A imagem narcísica e a fantasia [...] são os dois modos estruturais de retorno do objeto olhar, elidido do campo da visão. [...] A estratégia do sujeito [...] é fazer com que o objeto causa de desejo volte à janela vazia. Para essa finalidade, ele utiliza o eu como imagem do outro [...] ou a fantasia em que coloca em cena sua relação com o objeto. Em suma, no vazio deixado pela extração do objeto *a*, do campo da realidade, o sujeito coloca um espelho ou um quadro (QUINET, 2004, p. 123).

Ao se interessar por certas noções psicanalíticas, Krauss elege aquelas estreitamente vinculadas à cisão entre o *cogito* da visão e o desejo do olhar. Com isso, a ensaísta pretende restituir a libido ao ver por meio da pulsão escópica. Sendo assim, ela toma as definições psicanalíticas que definem o funcionamento do imaginário do espelho e do quadro da fantasia enquanto estruturas de análise para determinadas obras de arte, investigando como o sujeito ora está velado na imagem, ora é mostrado na fantasia. Se o espelho e o quadro lhe permitem incluir o gozo em sua análise, eles, por outro lado, a poupam de um investimento literal dessas questões: trata-se de uma abordagem literária do desejo por meio de uma apropriação da teoria psicanalítica. Note-se, por exemplo, o modo como Krauss descreve a obra de Duchamp em *The Optical Unconscious*, atando erotismo e visão:

Duchamp’s reliefs are fixed, instead, on corporealizing the visual, on restoring to the eye (against the disembodied opticality of modernist painting) that eye’s condition as bodily organ, available like any other physical zone to the force of eroticization. Dependent on the connection of the eye to the whole network of

²⁹¹ Em sua obra, o filólogo italiano Sebastiano Timpanaro empreende uma reconsideração tanto do materialismo quanto da psicanálise e do estruturalismo. Em *The Freudian Slip* [O lapso freudiano], o autor distingue o fracasso da psicanálise enquanto terapia de seu sucesso enquanto teoria. **Ora, tal distinção induz a seguinte indagação: seriam Krauss e a geração *October* (incluindo-se aí Georges Didi-Huberman) leitores “literários” da teoria psicanalítica, assimilando acriticamente os sistemas de explicação psicológica, e desconsiderando a psicologia empírica?** Quanto ao estruturalismo, Timpanaro o acusa, em sua extensão para além da linguística, de “idealismo objetivo”, chegando a considerar o questionamento pós-estruturalista uma reação, não ao idealismo, mas à objetividade.

the body's tissue, this force wells up within the density and thickness of the carnal being, as, tied to the conditions of nervous life, it is by definition a function of temporality. For the life of nervous tissue is the life of time, the alternating pulse of stimulation and enervation, the complex feedback relays of retension and protension. So that the temporal is mapped onto the figural in the space of Precision Optics as the specific beat of desire – of a desire that makes and loses its object in one and the same gesture, a gesture that is continually losing what it has found because it has only found what it has already lost (KRAUSS, 1994, p. 216).

O campo imaginário *duchampiano* é investigado por Rosalind Krauss justamente a partir do conjunto de índices que as suas obras apresentam. Pode-se dizer que as obras aqui mencionadas são *Gestalts* que dissimulam a fratura estrutural do sujeito, isto é, as obras funcionam como um “precipitado de ideias sob forma física” não permitindo à ensaísta concordar com o argumento de que “Duchamp evitava fazer uma obra” (KRAUSS, 2002, p. 77). Seus trabalhos, em especial os dois aqui mencionados, são lidos por Krauss como autorretratos,²⁹² justamente por apresentarem em sua estrutura os índices de toda a carreira de Duchamp. Mas, como tais, os autorretratos não são menos uma imagem pacificadora da unidade subjetiva do que a constatação da dialética constitutiva do sujeito. Tanto os *shifters* que compõem o título de *Tu m'* quanto a disjunção do nome de batismo do artista no título do *Grande Vidro* apontam para uma clivagem do sujeito²⁹³ encontrada também nos demais trabalhos de Duchamp,

²⁹² Tal leitura baseia-se também no fato de Duchamp ter pintado retratos, na sua maioria de seus familiares, no início de sua carreira: “É precisamente este o gênero dominante de sua atividade quando jovem pintor, e dentro desse gênero, a representação de sua família tinha sua particular predileção” (KRAUSS, 2002, p. 87).

²⁹³ A clivagem do sujeito também é tema de alguns verbetes encontrados em *Formless* e *The Optical Unconscious*, em especial aqueles em que Krauss investiga a leitura da tela *Jeu Lugubre*, de Salvador Dalí, por Bataille. Trata-se de um esquema psicanalítico – intitulado “Contradictory Representations (Figurations) of the Subject” – que ele desenvolve sobre esta obra, respondendo à proibição de Breton de publicar sua reprodução na DOCUMENTS. O diagrama merece de Krauss a elaboração dos verbetes “Game”, em *The Optical Unconscious*, e “Jeu Lugubre” (que agrupa os verbetes “Game”, “Third Term”, “Jouer/déjouer II” e “Values” de *The Optical Unconscious*), em *L'Informe*. De modo semelhante ao que ocorre no verbe “Anamorph” – que focaliza o texto de Salvador Dalí e não as suas pinturas anamórficas – nesses casos, ela se interessa menos pela pintura do artista do que pelo esquema psicanalítico de Bataille. Em *Jeu Lugubre*, o complexo de inferioridade se manifesta na gênese da emasculação (isto é, da castração), através da qual “desire is inscribed here as releasing both the provocative behavior that will draw castrating punishment down upon itself and the pleasure taken in this very mutilation” (KRAUSS, 1999, p. 110). Na parte central da tela (A), observa-se um corpo humano cuja metade inferior permanece identificável enquanto que a superior explode em um apanhado desordenado de figuras e formas (B). Esta irrupção do tronco constitui uma espécie de paisagem orgânica povoada de animais, partes corporais (mãos, rosto, cérebro) e formas minerais organizadas em esquemas dúbios que ecoam a ambiguidade visual do pato-coelho (de fato, há uma organização abismática aqui, onde nota-se um rosto no interior do qual há a face de um coelho onde observa-se um pássaro que serve de fundo, por sua vez, a uma cabra). A punição sangrenta associada ao fenômeno de emasculação é provocada, segundo Bataille, por esta paisagem onírica composta por “dreams of virility of a puerile and burslesque temerity (the masculine elements are represented not only by the Bird's head but by the coloured umbrella, the feminine elements by men's hats)” (BATAILLE, 1986, p. 29). Estes desejos ultrajantes não são a verdadeira causa da emasculação, mas a mancha de fezes registrada nas calças do homem que observa a cena, com olhos esbugalhados e um sorriso lúgubre, permanecendo imóvel no canto inferior direito do quadro (C). A mancha ignóbil é a causa de uma “new and real virility” (BATAILLE, 1986, p. 29) redescoberta por este indivíduo, em um ato que “both imitates

como nos retratos de *Rose Sélavy*²⁹⁴ (1920-21), na sobreposição de rostos do retrato *With my Tongue in my Cheek* (1959) e também no surgimento deste nome acompanhado de *et moi* na *Machine Optique* (1920). É precisamente pelo “triplo

castration and outwits it in an ejaculatory extravagance” (KRAUSS, 1994, p. 161). A ambivalência do ato excremental proposta por Krauss é parcialmente esclarecida quando se retoma o caso do *Homem dos Lobos*, de Freud, quando a criança interrompe a cena primária (relação sexual dos pais) a que assiste fazendo cocô, ação que lhe confere um motivo para gritar e, por decorrência disso, obter o olhar parental. “Ao introduzir o elemento pulsional com o objeto anal na cena primária”, reflete Quinet, “Freud faz desta cena [...] um quadro no qual se inscreve o objeto enquanto anal e/ou olhar, na medida em que o sujeito é ao mesmo tempo expulso do coito parental (como um objeto anal) e olhado como em seu sonho. [...] O menino, medusado, fascinado pela cena que vê, torna-se puro olhar excremental ejetado do Outro” (QUINET, 2002, p. 168-169). Não é difícil observar a semelhança entre as duas cenas, sendo a descrição de Quinet para a criança que presencia o coito dos pais adequada à figura masculina em C no quadro de Dalí. Nesse caso, a ambiguidade entre ver e ser visto surge precisamente no lugar externo ocupado pela figura ao deparar-se com a cena A-B, lugar este análogo à expulsão do cocô de seu corpo, fazendo com que este sujeito passe também a ser olhado (por nós). O esquema de Bataille completa-se com o conjunto escultórico presente no lado esquerdo do quadro, que personifica a imprevisível satisfação com o processo mesmo de emasculação, anunciando a necessidade nada viril de ampliação poética do jogo, “its voluptuous yielding to the very law of punishment by allying itself with its register, i.e., language” (KRAUSS, 1994, p. 161). Nota-se, portanto, que o ato de emasculação pintado por Dalí e interpretado por Bataille coloca em jogo a virilidade: os sonhos de virilidade de uma temeridade pueril e burlesca (B), a nova e real virilidade através da mancha ignóbil (C), e, por fim, a satisfação nada viril resultante do processo de castração e associada, por sua vez, a uma ampliação poética do jogo. Pode-se dizer que, neste esquema de Bataille, observa-se uma espécie de provocação velada a Breton, na medida em que a virilidade real de C e a virilidade aparente de B parecem apontar para as posições antagônicas respectivas aos dois expoentes do Surrealismo. Em seu primeiro léxico em torno do informe *batailliano*, Rosalind Krauss sobrepõe as representações contraditórias do sujeito descritas por Bataille ao *Esquema L* de Lacan, diagrama central à argumentação de *The Optical Unconscious*. Para ela, o esquema de Bataille anuncia, por assim dizer, aquele de Lacan uma vez que aborda o sujeito enquanto função das relações entre as quatro posições acima descritas. Ao reduzir a pintura de Dalí a um campo quadrático composto por três representações do sujeito (A, C, D) e seus desejos (B), Bataille é o precursor de Lacan, conforme propõe Krauss ao redesenhar o esquema do primeiro no diagrama do segundo, a partir do qual ela conclui que “it is in the very geometry of the game, in its axis of relations, that the subject, in being played upon, does not succeed in becoming identical to himself. Spread out over the board of the game, he is a subject in *alteration*” (KRAUSS, 1994, p. 161). Este sujeito em alteração é, nos lembra Krauss em “No More Play” (mas também em *The Optical Unconscious*), aquele imbuído de seu impulso primevo de auto-representação, havendo aí na origem já uma **irreduzível cisão impossível de se homogeneizar dialeticamente**. Pois, “*alteration* derives from the Latin *alter*, which by opening equally onto a change of state and a change (or advancement) of time, contains the divergent significations of devolution and evolution” (KRAUSS, 1986, p. 54). A alteração pode se relacionar tanto à decomposição cadavérica quanto à transformação sagrada. No diagrama de Bataille sobre *Jeu Lugubre*, o sujeito em alteração se traduz justamente no embate recíproco entre as suas figurações dispostas sobre o espaço pictórico. **Jeu Lugubre é, portanto, menos o espelho do eu que o reúne em uma coesão imaginária ou em uma síntese dialética do que o quadro da fantasia que revela a estrutura cindida do sujeito**. Sendo assim, a forma do sujeito é, já em sua origem, clivada.

²⁹⁴ O erotismo presente nesta e em outras obras de Duchamp é também um viés investigativo de Krauss. A ensaísta rejeita a leitura da obra *duchampiana* como uma arte da Ideia, sublinhando os aspectos viscerais encontrados nas obras – seja pela presença de partes do corpo (lembre-se de *Étant donnés*, 1946-66), seja pelos jogos de palavras (além de *Eros, c’est la vie*, há o *L.H.O.O.Q.*) – e os relacionando ao gênero menor da fotografia: “A hipótese que gostaria de sugerir é que, se da superfície de sua arte se depreende uma hilaridade algo desatinada e desconcertante, eis aí uma qualidade cômica resultante da decisão de fazer de sua arte uma mediação sobre a forma mais elementar do signo visual, forma que se conhece no mais das vezes pela fotografia” (KRAUSS, 2002, p. 78).

elo entre o fotográfico, o indicial (como possibilidade verbal e visual) e uma experiência regressiva e patológica do Eu” (KRAUSS, 2002, p. 86) que a obra de Duchamp cumpre sua função profética para a produção artística da década de 1970.

3.1.2.6

Índices, índices, índices

A manifestação estrutural do fotográfico na obra *duchampiana* anuncia a centralidade do índice na produção artística contemporânea. Enquanto a primeira parte de “Notes on Index” apresenta uma contextualização histórica do índice a partir da poética de Marcel Duchamp, a segunda parte focaliza propriamente as manifestações encontradas em produções norte-americanas da década de 1970. Como é comum em sua atividade crítica, Krauss elege como foco de análise uma exposição coletiva, *Rooms*, que marcou a abertura do P.S.1 – anteriormente uma escola pública em Long Island City – como um espaço expositivo em junho de 1976.²⁹⁵

Que Krauss eleja uma exposição constituída por trabalhos criados em *site-specific* como emblemática da importância do fotográfico, é algo que não se deve desconsiderar. De modo semelhante à abordagem da obra de Duchamp, a ensaísta não investiga propriamente as imagens fotográficas produzidas pelos artistas. Em vez disso, Krauss interessa-se pelas diversas maneiras pelas quais obras produzidas em suportes artísticos distintos apresentam uma estrutura de funcionamento pautada pelo fotográfico. Quanto a isso, é bem significativo que a ensaísta eleja como foco de investigação a arte abstrata, tecendo uma aproximação entre esta e a fotografia:

If we could say of several generations of painters in the late 19th and early 20th centuries that the conscious aspiration for their work was that it attain to the condition of music, we have now to deal with an utterly different claim. As paradoxical as it might seem, photography has increasingly become the operative model for abstraction (KRAUSS, 1986, p. 210).

A citação acima exige alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar, é preciso reiterar o fato de que se a fotografia funciona como o modelo da produção artística norte-americana da década de 1970, ela o faz não tanto pela fidelidade visual que esta mantém com a realidade, mas por um conjunto de atributos que caracterizam o seu desempenho. Quanto a isso, é bem significativo que Krauss arrisque uma aproximação entre duas áreas que o senso comum situa em polos opostos (algo que será também fundamental sua análise de Picasso).

²⁹⁵ A partir de 2000, o P.S.1 transforma-se em MoMA PS1. Desde 1976, o local fora a sede permanente do Institute for Art and Urban Resources, fundado em 1971 por Alanna Heiss. O instituto revitalizou o edifício escolar abandonado – Queens Public School N. 1, que funcionou até 1963 – transformando-o em um centro de arte contemporânea com múltiplas funções (ateliê, teatro, galeria, centro comunitário), abrigando propostas artísticas heterodoxas que não se encaixavam nos limites do cubo branco das galerias modernistas. Na exposição inaugural, *Rooms*, Heiss propôs a 78 artistas que criassem “site-specific installations” em todo o edifício. Entre os artistas, estavam Gordon Matta-Clark, Dennis Oppenheim, John Baldessari, Vito Acconci, Nam June Paik, Carl Andre, Bruce Nauman e Richard Serra.

Neste caso, a dicotomia entre arte abstrata e fotografia é desfeita a partir de uma lógica argumentativa comum ao debate em torno do *Paragone*, ou *Paralelo das artes*. Em sua participação nesta tradição literária, Clement Greenberg substitui a literatura pela música como um modelo metodológico pelo qual a arte abstrata deve se pautar. Como se constatou no primeiro capítulo, para o crítico, a conquista da pureza abstrata nas artes é pautada pela imitação do método de criação da música.

Em “Notes on Index”, Krauss se insere neste tradicional debate continuado por Greenberg, propondo uma substituição da música pela fotografia, seguindo a lógica proposta pelo crítico: deve ser realizada uma imitação não dos efeitos, mas do método de criação. Sendo assim, não parece forçoso afirmar que Krauss observa – a partir de um argumento já lançado por Greenberg em “Laocoonte” – de que maneira a arte abstrata *imita* os métodos de criação da fotografia, visto que a ensaísta a elege como modelo de funcionamento para a abstração.

Dos 78 artistas que participam de *Rooms*, Krauss seleciona quatro que justifiquem e comprovem sua argumentação: Lucio Pozzi, Gordon Matta-Clark, Michelle Stuart e Marcia Halif. Além deles, a ensaísta focaliza uma *performance* de Debora Hay,²⁹⁶ analisada em íntima conexão com o ensaio “Retórica da imagem”. Nesse texto, Roland Barthes avalia a condição paradoxal da fotografia, dado o fato de ela transmitir uma “mensagem sem código”. Se as propriedades fotoquímicas asseguram à fotografia um estatuto puramente denotante, não é possível, porém, em seu processo de significação dividir sua mensagem em unidades de significação.

O monólogo de Hay resulta de duas proposições não satisfeitas por rotinas de movimento: a primeira delas é o contato da *performer* com o movimento de cada célula de seu corpo; e a segunda é a fala. Esta *performance* é considerada por Krauss uma mensagem sem código, uma vez que, em sua apresentação, a *performer* substituiu a dança pela fala, referindo-se verbalmente ao movimento interno de seu corpo e invisível aos participantes. O monólogo não é, com isso, composto pelo conjunto de movimentos simbólicos codificados pela dança, mas pela presença neutra do corpo de Hay, que, por sua vez, constitui um índice de seu metabolismo celular suplementado pela fala.

Mas seria menos esta aproximação entre a *performance* de Hay e o pensamento de Barthes e mais a comparação entre as pinturas de Lucio Pozzi e Ellsworth Kelly que fundamentam a hipótese de Krauss segundo a qual a arte abstrata teria como modelo estrutural a fotografia. A ensaísta reconhece que, em conjunto, as obras de *Rooms* apresentam um elemento comum resultante de todos serem *site-specific*s:²⁹⁷ “Each of the cases I have in mind belongs to the genre of installation piece and each exploited the derelict condition of the building itself: its rotting floors, its peeling paint, its crumbling plaster” (KRAUSS, 1986, p. 212). As pinturas de Pozzi espalhadas pelo edifício exploram também as marcas do edifício abandonado: reproduzindo as divisões cromáticas das paredes, o artista elabora uma série de quadros abstratos, compostos pela justaposição de

²⁹⁶ Debora Hay (1941) é uma coreógrafa experimental norte-americana que participou do Judson Dance Theater, tendo sido bastante influenciada por Merce Cunningham (companhia na qual ela dançou) e John Cage. Hay é conhecida por suas simples proposições que desencadeiam complexas respostas, em especial “What if every cell in my body at once has the potential to...?”.

²⁹⁷ Krauss não utiliza o termo *site-specific*. Entretanto, uma vez que ele foi criado e difundido exatamente naquele momento histórico, não parece um disparate sua menção.

planos. Estas pinturas são dispostas exatamente sobre os locais que elas representam, havendo uma continuidade entre as linhas de separação entre os planos pictóricos e as linhas divisórias entre os segmentos cromáticos das paredes.

Considerando as obras independentemente de seu contexto de exibição, as pinturas de Pozzi apresentam uma estreita semelhança com os quadros de Ellsworth Kelly: ambos investigam a justaposição de campos cromáticos homogêneos. Esta similaridade formal eclipsa, no entanto, a oposição entre as estratégias dos dois artistas, uma vez que

in the set of works by Pozzi one experiences that quasi-tautological relationship between signifier and signified with which Barthes characterizes the photograph. The painting's colors, the internal division between those colors, are occasioned by a situation in the world which they merely register. The passage of the features of the school wall onto the plane of the panel is analogous to those of the photographic process: cropping, reduction, and self-evident flattening. The effect of the work is that its relation to its subject is that of the index, the impression, the trace. The painting is thus a sign connected to a referent along a purely physical axis. And this indexical quality is precisely the one of photography (KRAUSS, 1986, p. 212-5).

As pinturas de Pozzi são fotográficas na medida em que mantêm com a parede uma relação indicial, reproduzindo em sua estrutura interna a divisão cromática externa. Ao serem dispostas exatamente sobre os locais aos quais se referem, esses quadros funcionam como um decalque em alto-relevo de seus suportes. Essa relação de continuidade entre o quadro e a parede não é encontrada nas obras de Ellsworth Kelly. Fundadas em um nivelamento entre figura e fundo, as pinturas de Kelly (uma vez mais eleitas como parâmetro comparativo por Krauss) são, ao contrário dos quadros de Pozzi, autônomas em relação ao seu contexto expositivo. Mesmo as obras constituídas pela justaposição física de quadros monocromáticos são descontínuas em relação ao local específico de exposição, uma vez que essas divisões obedecem a uma lógica pictórica interna do trabalho. As fronteiras entre os quadros monocromáticos não são nada mais do que a literalização dos limites das formas pictóricas (aqui, de algum modo, ressoa a continuidade entre a *depicted shape* e a *literal shape* que Fried observa nos quadros de Frank Stella). Sendo assim, a descontinuidade fundante do *medium* pictórico manifesta-se na obra de Kelly por meio da justaposição de campos cromáticos em dois níveis coincidentes: o formato do quadro e a forma pictórica.

Ao contrário da obra de Kelly, a série de Pozzi produz uma espécie de mimetismo (evocando a valorização surrealista deste fenômeno natural) em que o quadro não se destaca de seu entorno, mas se confunde com ele. O mimetismo pictórico encontrado aqui é lido por Krauss não como um processo de codificação pautado pela divisão entre unidades de significação, mas como uma transferência e uma impressão semelhante ao funcionamento fotográfico. Mas a continuidade entre as telas de Pozzi e o seu contexto específico de exibição está fundada também em um processo de obliteração, uma vez que cada quadro mimetiza um recorte da parede que, por sua vez, se torna presente por sua ausência. Tal condição reverbera a teoria semiológica da colagem que Krauss desenvolve em sua análise de Picasso, associando-se também a uma característica da mensagem fotográfica que Barthes define como uma irrealidade

real que articula o *aqui* da tela ao *outrora* do recorte mimetizado.²⁹⁸ “like traces, the works I have been describing represent the building through the paradox of being physically present but temporally remote” (KRAUSS, 1986, p. 217).

3.1.3

Variações do quadrado estruturalista

3.1.3.1

Julio Gonzalez e o quadrado de Greimas: a valorização da cópia

Em *Passages in Modern Sculpture*, Krauss considera a escultura de Julio Gonzalez um exemplar do idealismo racionalista construtivista:

while Gonzalez’s *Head* shares some of the affect of the surrealist object, it is much more crucially influenced by the structure of Gabo’s stereometry. For, like Gabo’s early torsos or his later *Column*, the work establishes a sense of virtual volume, which is created by the right-angled intersection of two invisible major planes (KRAUSS, 1981, p. 131).

Não obstante sua filiação a um idealismo escultórico, a colaboração de Gonzalez com Picasso entre 1928 e 1932 resulta na criação de uma nova modalidade escultórica – *drawing in the air* – que o permite seguir por outras vias. *Construction in Metal Wire*, de Picasso, é um caso em pauta que Krauss considera enquanto uma crítica espirituosa à transparência do *medium* escultórico, dada a paródia à estátua clássica *Charioteer of Delphi*. Apesar do novo fazer escultórico batizado por Gonzalez se referir objetivamente às esculturas de Picasso, Krauss afirma se tratar, na realidade, de uma definição menos relacionada a este do que aquele, pois,

except for the few maquettes of 1928-29, Picasso was not really concerned with drawing in space; he was interested in assemblage: in maintaining the work’s terrestrial quality by compromising its formal elegance with the quiddity and banality of the everyday object insinuated into the midst of the metal scrap. So Gonzalez’s characterization of his friend’s enterprise, although generous, was not quite correct. It was, instead, self-descriptive (KRAUSS, 1986, p. 120).

A colaboração entre os dois criadores constitui um ponto de inflexão na trajetória artística de Gonzalez, uma vez que, até então, apesar de estar no centro do debate artístico em torno da abstração (tendo sido amigo de Brancusi, Joaquín Torres Garcia, Mondrian, Arp, Léger, entre outros), ele se consideraria menos um artista do que um artífice. O encontro com Picasso se traduz então em uma revelação estética, através da qual Gonzalez compreende, por fim, que suas técnicas de fundição desenvolvidas a partir da transmissão paterna, podem, por

²⁹⁸ Krauss observa esta condição de “ter estado lá” que Barthes define para a mensagem fotográfica também nas obras apresentadas por Matta-Clark (pois o artista, em *Doors, Floors, Doors*, recorta quadrados do chão e do teto de três andares, deixando expostos os buracos) e Michelle Stuart (que, em *East/West Wall Memory Relocated*, dispôs em paredes folhas de papel contendo os traços encontrados nas paredes opostas).

fim, resultar em obras de arte.²⁹⁹ Essas produções artísticas, baseadas em novos procedimentos escultóricos, não estão circunscritas aos universos da *assemblage* e da *collage*, mas inauguram um novo tipo de desenho: a inscrição escultórica no espaço.

Se a estratégia de desenhar no espaço instaura uma nova modalidade escultórica, a própria relação entre desenho e escultura é algo que deve ser investigado: é exatamente isso que faz Krauss em “This New Art: to Draw in Space”. Para isso, ela elege como objeto de análise a obra *Woman combing her hair* (1931), que Gonzalez criou tridimensionalmente a partir de alguns desenhos bidimensionais. É para esta tradução entre estes dois tipos de desenho – o bidimensional e o tridimensional – que Krauss se volta, observando de que maneira cada procedimento opera com um nível de inteligibilidade distinto. Não que os desenhos – gráfico e escultórico – sejam absolutamente distintos: é relativamente fácil observar a contiguidade entre eles, sendo o desenho transcrito quase que literalmente na escultura. Não se trata também de uma dificuldade em se identificar a representação da figura humana: ambos os desenhos compartilham uma estrutura antropométrica facilmente identificável (pernas, membros, cabeça). Todavia, alguns elementos do desenho não são traduzidos de modo inequívoco para a escultura, a exemplo do contorno dos cabelos. Enquanto que, no papel, uma linha circunscrevendo uma determinada área é facilmente compreendida como uma figura distinta materialmente do fundo, no espaço escultórico esta mesma linha, destituída de massa, não se oferece do mesmo jeito à leitura:

With the page to orient him, the viewer of Gonzalez’s sketch has no trouble seeing the white space within the pencilled W as materially different from the rest of the page’s white expanse. He sees it as hair falling forward, and the angle projected out from its far side he easily visualizes as the elbow of the raised right arm of the woman reaching up toward her bent head. Solid is thus distinguished from void and near from far. But in the metal translation none of this is true. The tiny iron angle that attaches itself to the outer rim of the W simply does not function for vision as the reciprocal limb to the woman’s near arm and elbow. And by not functioning to configure a pair, the illegible right arm deserts the left arm to its own fate of uncertain identity (KRAUSS, 1986, p. 124).

Há, portanto, um processo de transformação do sentido na tradução do lápis ao ferro. Este processo é considerado por Krauss uma ameaça da abstração, sendo esta, por sua vez, uma função da tradução, ou melhor, da cópia. Esta é a principal diferença entre os métodos de Picasso e Gonzalez, porque as *assemblages* do primeiro são elaboradas fundamentalmente a partir de um processo metafórico através do qual determinados objetos cotidianos (um banco de bicicleta, por exemplo) cumprem a função de partes corporais animais (*Bull’s head*, de 1942).³⁰⁰ No caso de Gonzalez, o processo escultórico envolve

²⁹⁹ Devido à confluência histórica, Krauss propõe uma afinidade entre as trajetórias de Gonzalez e David Smith, dada a importância para os dois artistas das esculturas de Picasso na revelação do potencial estético da construção em metal.

³⁰⁰ Bois analisa semiologicamente esta escultura de Picasso do seguinte modo: “A case in point is the 1944 sculpture of the *Bull’s Head*, where the conjunction (metonymy) of a bicycle handlebar and seat produced a metaphor (the sum of these two bicycle parts are like a bull’s head), but such swift transformations based on the two structuralist operations of substitution and combination

necessariamente cadeias de tradução – do modelo real ao papel, do papel ao espaço – por meio das quais as obras do artista tangenciam a abstração. Sendo assim, o processo escultórico de Gonzalez é caracterizado por “his immersion in the modalities of transcription and copying, his distance from the metaphoric conditions of assemblage” (KRAUSS, 1986, p. 128).

Ao focalizar o processo de tradução intersemiótica entre *mediums* distintos mobilizados pela prática escultórica de Julio Gonzalez, Rosalind Krauss elabora, uma vez mais, **sua apologia da cópia**. Para isso, ela retoma algumas situações nas quais a cópia cumpre papel fundamental: seja a disseminação das obras de arte através de gravuras antes do advento da fotografia (a exemplo do gravurista inglês Robert Strange), processo que envolve um nível de abstração conforme são produzidas cópias de cópias;³⁰¹ seja ainda pelos procedimentos listados por Gombrich em *Art and Illusion* – “making and matching”, “schema and correction” –, a serem transmitidos de mestre a discípulo como fórmulas de representação sem intervenção decisiva da aparência natural das coisas.³⁰² Levando em conta tais procedimentos, Krauss chega à seguinte conclusão: “the

are legion is his oeuvre. Which is to say that Picasso’s Cubism was a ‘structuralist activity,’ to use Barthes’s frase: it not only performed a structural analysis of the figurative tradition of Western art, but it also structurally engineered new objects” (BOIS *et al.*, 2011, p. 37).

³⁰¹ A repetição que leva à abstração pode ser aproximada da leitura psicanalítica da *Pop Art* que Hal Foster realiza em *The Return of the Real*, onde a repetição se difere da reprodução e os *poppings* resultam precisamente dos procedimentos de cópia.

³⁰² Em “The Future of an Illusion”, texto elaborado em 1986 em que há uma defesa do modelo de visão *laciano* desenvolvido por Norman Bryson em *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, Krauss, uma vez mais, menciona os esquemas de Gombrich, conforme o que segue: “Gombrich’s famous vectors of ‘making before matching’ or ‘schema and correction’ have impressed many fields of cultural history with an array of evidence underlining the degree to which convention precedes and deadens a supposedly originary connection between viewer and world. The difference is, of course, that Gombrich is focusing for his readers the effort required to break the grip of conversation and to make direct contact with the world, thereby gaining access to an undistorted version of the little picture [in the retina], a version that for empiricism is always possible. Bryson is a lot less sure that breaking the grip is ever an option. If subjectivity is always, structurally, a blind spot, if it is always elided in vision, then it is always a vacancy that can be filled only by others” (KRAUSS, 1986, p. 4). As considerações de Gombrich encontram-se em “Formula and Experience”, quinto capítulo de *Art and Illusion – a study in the psychology of pictorial representation*, onde o autor investiga um conjunto de livros didáticos de desenho, vendo neles o eixo de transmissão da prática pictórica por meio dos vocabulários visuais ali descritos: “All these books work on the principle we would expect from the formula ‘schema and correction.’ They teach a simple canon and show how to construct the required vocabulary out of basic geometric forms, easy to remember and easy to draw. [...] Only after he [the artist] has learned to construct the image of a bird should he go out and look at birds he wishes to portray, and only at the end should he record such distinctive features as characterize first the species and the the individual bird” (GOMBRICH, 1972, p. 147-8). Note-se aqui que a relação entre o esquema e a correção alinha-se, segundo Gombrich, à distinção filosófica entre universal e particular, havendo aí uma noção metafísica de estrutura distinta da abordagem estruturalista: “In a way, our very concept of ‘structure,’ the idea of some basic scaffolding or armature that determines the ‘essence’ of things, reflects our need for a schema with which to grasp the infinite variety of this world of change [...] The perfect painter is endowed with the gift of seeing the universal in the particular, of looking across the dross of matter at the ‘essential form’ which – in Aristotelian rather than Platonic terms – shaped the resisting clay from within” (GOMBRICH, 1972, p. 155-6). Gombrich destaca ainda que esta ênfase conceitual da prática pictórica por meio dos esquemas representativos transmitidos pela tradição também condiciona psicologicamente a nossa percepção. Além disso, é justamente a prevalência dos esquemas visuais que unifica a história da arte, do período medieval até o século XVIII, sendo eles, a partir daí, alvo de extrema desconfiança por parte dos artistas, rejeição que, de certo modo, pode ser compreendida como um dos marcos inaugurais da arte moderna.

copyist is not only the slave of imitation. He is also, at times, the master of invention” (KRAUSS, 1986, p. 125).

Qual é o lugar da cópia na indústria da arte? Para responder a esta pergunta, Krauss situa a cópia em um lugar que não se identifica nem com a imaginação nem com a cultura. A cópia não pode ser traduzida nem como um impulso mimético que procura imitar a natureza, nem como um impulso abstrato que projeta um espaço conceitual elaborado mentalmente. Desse modo, sendo um duplo negativo – nem mimético nem abstrato –, a cópia se localiza em uma posição neutra, ilustrada evidentemente pelo quadrado semiótico de Greimas (e aqui chega-se ao cerne da discussão):

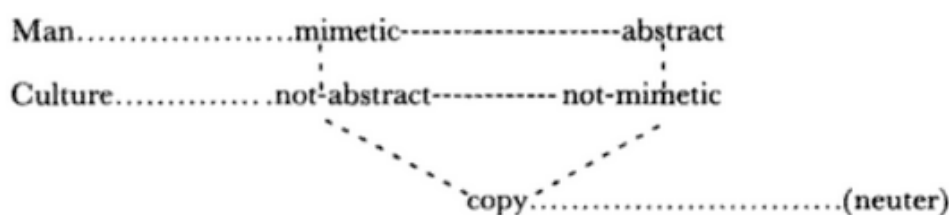


Figura 4: Diagrama de Klein para a obra de Julio Gonzalez.

Esta não é a primeira vez que Krauss utiliza o quadrado semiótico: o ensaio sobre Gonzalez data de 1981, enquanto que “Sculpture in the Expanded Field” – o famoso texto onde Krauss utiliza o esquema estruturalista para organizar a produção escultórica contemporânea – foi elaborado em 1979. Todavia, a perspectiva estruturalista de “This New Art: To Draw in Space” em torno da cópia é aqui bastante útil para auxiliar em uma compreensão do funcionamento do próprio esquema. O eixo superior é constituído pelo binômio mimético-abstrato. Krauss interpreta a oposição entre estes dois impulsos de modo bastante curioso, que parece ter sido adaptado de *Abstraction and Empathy*, de Worringer: o eixo mimético-abstrato pode ser considerado o eixo humano, uma vez que as discussões encontradas no terreno da arte nas décadas de 1920 e 1930 baseiam-se neste par opositivo que, por sua vez, representam outro binômio: matéria e espírito.³⁰³ O embate, portanto, entre o físico e o

³⁰³ De acordo com Worringer, os povos possuem duas posturas diante da natureza: ou eles confiam nela e a adoram; ou se sentem apavorados com sua irracionalidade e dela se refugiam. A cada atitude corresponde um polo de sensibilidade poética: ao adorar a natureza, uma sociedade não possui outra opção senão esforçar-se por representá-la fielmente. Por outro lado, os povos que possuem “pavor do espaço” procuram na abstração um modo de se abrigar contra a natureza. No primeiro caso, a empatia, o prazer do indivíduo em relação à natureza, faz com que ele produza obras naturalistas. No segundo caso, a reação ao caráter irracional da natureza o conduz às obras abstratas. A empatia representa, com isso, uma aproximação realista; a abstração, um retraimento. Por mais que o estudo de Worringer não focalize a arte moderna, há um paralelismo explícito entre seu estudo e as pesquisas vanguardistas. Constatam-se ressonâncias, por exemplo, entre o ensaio “On the question of form”, de Kandinsky, e o pensamento de Wilhelm Worringer e Heinrich Wölfflin, ambos figuras influentes no cenário alemão em Munique. Em primeiro lugar, reconhece-se, tal como Klaus Lankheit pontua, “how surprisingly close Worringer’s *Abstraction and Empathy* (published by Piper in 1908) is to the ideas of the *Blaue Reiter*” (LANKHEIT, 2005, p. 36). Hilton Kramer, na introdução da obra de Worringer também afirma que “by 1910, that edition had gone into a third printing, and by then the author’s ideas about abstraction in art were the subject of intense discussion in the Munich-based *Blaue Reiter* circle of Franz Marc and

conceitual que atravessa os textos vanguardistas é então sintetizado pela ensaísta enquanto uma tradução do binômio corpo/alma. Portanto, conclui Krauss,

the aesthetic field, as it was structured by the thinking of the twenties and thirties, was the collective semantic marker not for Art but for Man. The field was thoroughly humanized and psychologized; its obsessive subjects either biological or psychic creation. Although a field agonized by the warring rights of abstraction and representation might seem to be defining the domain of aesthetic, those terms functioned in fact to define the combined terrain of psyche and soma, the structural unity of Man. Furthermore, this was man in his essential or natural state, man as a function of nature rather than a product of culture (KRAUSS, 1986, p. 126-7).

A cópia está, com isso, localizada no eixo inferior – da cultura –, visto que a projeção humanista no domínio estético baseia-se, conforme propõe Krauss, na unidade natural do homem. Não sendo nem corpo nem alma, nem físico nem conceitual, nem mimético nem abstrato, a cópia faz convergir os dois elementos negativos de cada componente do binômio inicial. Deslocada, a cópia é, portanto, o terceiro termo que tem o poder, todavia, de revelação: por intermédio dela, é possível descortinar a projeção psicológica do domínio estético. Sendo assim, a cópia é um elemento neutro que tende à desmistificação *barthesiana*: revelar as determinações históricas dissimuladas na aparência de algo que se oferece como natureza. Neste caso, a psicologização do domínio estético por meio da qual a antinomia figurativo *versus* abstrato assume a valência do binômio corpo *versus* alma.

Vasily Kandinsky” (WORRINGER, 1997, p. vii). Kandinsky retoma o par opositivo naturalismo-abstração, não mais fundado em uma teoria da empatia: “These two elements [abstraction and realism] have always existed in art. They have been classified as the “purely artistic” and the “objective”. [...] In total realism the real appears strikingly great and the abstract strikingly small; in total abstraction this relation seems to be reversed, so that in the end these (= aim) two poles are equalized. Between these two antipodes we can put the equals sign: Realism=Abstraction; Abstraction=Realism. *The greatest external difference becomes the greatest internal quality*” (KANDINSKY, 2005, p. 158-165). Em outras palavras, “rather than abstraction versus empathy, then, the Blaue Reiter proposed an aesthetic of abstraction as empathy – empathy with nature and/or spirit” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 87). A qualidade interna que nivela os impulsos antagônicos, a partir do par opositivo forma (outer expression, effect)-conteúdo (inner content, sound) deve ser lida também sob a perspectiva do conceito de *Volition*, de Worringer, em sua apropriação do pensamento de Alois Riegl: “Riegl was the first to introduce into the method of art historical investigation the concept of ‘artistic volition.’ By ‘absolute artistic volition’, is to be understood that latent inner demand which exists *per se*, entirely independent of the object and of the mode of creation, and behaves as will to form” (WORRINGER, 1997, p. 9). Nota-se, também, uma proximidade entre a teoria do estilo de Wölfflin em *Conceitos fundamentais da história da arte* e a reflexão de Kandinsky. Diz o pintor: “All these three elements [time element, national element and personality – individual element – of the artist] leave their stamp on a work and are unavoidable” (KANDINSKY, 2005, p. 151). Já Wölfflin, quatro anos após a publicação de *Blaue Reiter*, assim afirma: “Esquematizando os três exemplos de estilo individual, estilo nacional e estilo de época, pudemos ilustrar os objetivos de uma história da arte que concebe o estilo sobretudo como expressão, expressão do espírito de uma época, de uma nação, bem como expressão de um temperamento individual” (WÖLFFLIN, 2000, p. 13).

3.1.3.2

Escultura no campo expandido

Em 1979, Krauss publica na oitava edição da revista *October* o ensaio “Sculpture in the Expanded Field”, propondo um método de análise formal-estruturalista para as construções tridimensionais norte-americanas produzidas a partir da década de 1960. Não é a primeira tentativa da autora em propor um modo de entendimento da produção experimental de seu país. Em *Passages in Modern Sculpture*, essa mesma produção havia sido analisada dentro da tradicional categoria da escultura, a partir do binômio analítico opacidade-transparência, traduzido também pelo par externalidade-idealismo. *Passages* e *Terminal Iron Works* são publicações siamesas, na medida em que ambas compartilham o mesmo enquadramento historiográfico cujos início e fim são, respectivamente, o neoclassicismo escultórico europeu e a produção artística norte-americana, organizados enquanto polos de um paradigma, a antinomia acima mencionada.

Ao contrário de seus esforços anteriores, em “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss menos adota do que questiona a extraordinária elasticidade da categoria escultura, identificando um impulso historicista subjacente ao desejo de críticos e historiadores em interpretar a produção tridimensional estadunidense do pós-guerra. Ao batizar propostas tão variadas de escultura, os autores mitigam as diferenças entre elas, inserindo-as em uma linhagem na qual as novas obras são meros desenvolvimentos daquelas produzidas no passado. Há, portanto, um modelo evolutivo – semelhante ao desenvolvimento do ser humano – pelo qual a criança, o adulto e o idoso seriam momentos históricos sucessivos distintos de um mesmo indivíduo (a psicologização e a subjetivação da história através do *telos*).³⁰⁴ Krauss questiona a escultura enquanto uma categoria universal, afirmando que, de fato, esta é uma noção delimitada historicamente: “as is true of any other convention, sculpture has its own internal logic, its own sets of rules, which, though they can be applied to a variety of situations, are not themselves open to very much change” (KRAUSS, 1986, p. 279).

Tal argumento é, no mínimo, curioso, porque, em seu questionamento do historicismo Krauss faz uso de um desenvolvimento da escultura a partir de sua lógica interna. Sendo assim, o arco histórico que vai das estátuas equestres encontradas na Antiguidade romana às esculturas renascentistas é sintetizado pela autora segundo o desenvolvimento da lógica do monumento. Nem ídolos, nem materializações antropométricas do divino, nem a intuição divina por meio da idealização das formas naturais, nem qualquer outra função religiosa ou

³⁰⁴ No cerne desta crítica de Krauss à noção de escultura encontra-se também um questionamento da concepção orgânica dos estilos, seja entre diferentes estágios de desenvolvimento de uma única concepção estilística, seja a sucessão de diferentes estilos. Em ambos os casos, considera-se o processo cíclico enquanto um curso irreversível, que não explica, por exemplo as reincidências de certos traços estilísticos em contextos históricos distintos. Quem oferece uma justa avaliação desta concepção orgânica do estilo é Meyer Schapiro em “Style”, reconhecendo, por fim, a dificuldade em “systematize the history of art through the cyclical model” (SCHAPIRO, 1994, p. 71). Note-se, por fim, que as leituras críticas de Greenberg para as trajetórias artísticas baseiam-se nesta lógica cíclica definida em analogia com o funcionamento orgânico, conforme se verá mais adiante para o caso de Pablo Picasso.

ritualística encontrada nas demais civilizações:³⁰⁵ de um extremo a outro da história da arte ocidental, a escultura tem uma função comemorativa, representando, pois, um evento culturalmente significativo em um local específico. “Because they thus function in relation to the logic of representation and marking”, afirma ela, “sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals an important part of the structure since they mediate between actual site and representational sign” (KRAUSS, 1986, p. 279).

A história segue e a escultura enquanto monumento anuncia, já no final do século XIX, o esgotamento de sua lógica. Quem anuncia o declínio desse grande ciclo representativo é Auguste Rodin, cujas obras são marcadas pelo *éthos* da reprodutibilidade técnica, não estando mais associadas a locais específicos, despidendo-se também de sua função comemorativa.³⁰⁶ Adentra-se então um período da anti-lógica do monumento, no qual as esculturas passam a referir a si mesmas, em um processo que as destitui de locais específicos, a não ser no terreno flutuante e ideal da abstração. As obras de Brancusi são emblemáticas neste contexto, dada a incorporação dos pedestais pelo espaço autônomo da obra, reforçando, com isso, a autorreferencialidade da produção escultórica modernista. Eis que, uma vez mais, a antilógica do monumento chega a um fim. Especificamente na década de 1950, a condição negativa da escultura modernista transforma-se em pura negatividade.

A recuperação por Krauss da história da escultura a partir da lógica do monumento, em um arco cronológico que parte da Antiguidade ao Modernismo, permite concluir que o crítico/historiador historicista que a ensaísta trata de atacar logo no início de seu ensaio é, ao fim, ela mesma. Pois é Krauss quem endossa, uma vez mais, a lógica interna da escultura, retirando desta mesma lei os sinais de esgotamento que a permitem, por fim, elaborar sua análise formal-estruturalista sintetizada no quadrado de Greimas.

É bastante significativo, portanto, que esta ferramenta estruturalista coexista pacificamente, em “Sculpture in the Expanded Field”, com a narrativa sobre a escultura. Caso se considere, por exemplo, os esforços de Claude Lévi-Strauss em estruturar o mito de Édipo em feixes de relações folheados, ou até mesmo a organização de personagens de uma narrativa por Fredric Jameson, constata-se que estes últimos esforços tratam, de certo modo, de explodir a narrativa, isto é, apostam na sincronia da estrutura em oposição à diacronia do relato.³⁰⁷ Este não parece ser, todavia, o caso de Krauss: o quadrado de Greimas é utilizado não de modo a rever o impulso historicista, mas antes o pressupõe: a

³⁰⁵ Tem-se em mente aqui especificamente a estatuária grega, que, conforme sugere Argan, baseia-se em uma dialética entre forma e força, ambas associadas ao mito: à austeridade da escultura arcaica associada ainda à opressão das forças cósmicas, passa-se gradativamente sua inversão na corrente ática, onde a figura humana torna-se a forma suprema da natureza. Do ser no espaço, investiga-se então a ideia de exercer uma força no espaço, sendo necessário, para isso, um mergulho na relação estrutural – física – do corpo humano.

³⁰⁶ É significativo que o monumento a Balzac, ao cobrir todo o corpo do escritor com uma longa capa, de modo a deixar visível apenas a cabeça e parte dos pés, pareça evocar *A Hera de Samos*, um dos exemplares do período arcaico grego, onde o corpo é representado como uma haste cilíndrica, reverberando as colunas dos templos a partir de uma “esquemática identidade de módulo geométrico entre a forma ideal do espaço geométrico e a forma da figura humana” (ARGAN, 2003, p. 75).

³⁰⁷ Não se defende aqui uma dicotomia irreconciliável entre diacronia e sincronia, entre história e estrutura. O próprio Greimas, em “Estrutura e história”, questiona este antagonismo. Deseja-se aqui menos estabelecer uma dicotomia do que compreender, no caso de Krauss, a implicação entre estrutura e história: é precisamente esta implicação que apresenta saltos problemáticos.

lógica do monumento é o ponto de partida dessa ferramenta, sendo esta então organizada já na dispersa (e simultânea) multiplicidade das propostas escultóricas das décadas de 1960 e 1970. Sendo assim, Krauss investe em um diagrama sincrônico para abordar a produção sincrônica de uma geração, reduzindo (e não expandindo) em uma forma geométrica arquetípica e autorreferencial – o quadrado – utilizada enquanto estrutura fundamental de interpretação.

Não que as propriedades *gestálticas* do quadrado devam ser lidas como uma indicação de sua característica eminentemente estática e a-diacrônica. Jameson salienta que esta estrutura elementar de significação – “the supreme achievement of Greimassian semiotics” (JAMESON, 1976, p. xiv) – é uma ferramenta dinâmica. O próprio processo de eleição dos primeiros termos a serem dispostos no quadrado, envolvendo aí sucessivas rotações de modo a se alcançar a redução mais adequada, indica o caráter dinâmico do quadrado de Greimas. Além disso, conceitualmente, a simplicidade desse diagrama cumpre uma função de mediação entre dois tipos de linguagem – a narrativa³⁰⁸ e a cognição –, sendo o veículo dialético através do qual uma está implicada na outra. A compreensão desta relação dialética envolve necessariamente uma das funções da redução semiótica: “rewriting a verbal or linguistic text into more fundamental mechanisms of meaning” (JAMESON, 1976, p. ix). Mas este movimento, antes de ser unidirecional, é articulado em ambas as direções: se, de um lado, a narrativa é reduzida a um conjunto abstrato de termos, inversamente, determinados esquemas cognitivos podem ser lidos narrativamente. Trata-se, portanto, de uma mediação dupla entre dois tipos de linguagem, através da qual nenhuma das duas possui uma dominância prioritária em relação à outra. Assim:

Paradoxically, what has been loosely called the priority of narrative was at first staged [...] as a *reduction* of a properly narrative surface (*myth*, fairy tale, short story) to a complex interaction of cognitive traits. Narrative is thereby triumphantly demonstrated to be a form of thinking, but at a heavy price, namely, its rewriting, reduction, or transformation back into abstract thinking and its tokens or counters [...] The reduction of narrative to an intricate microscopic play of semes and sememes (couched in what remains a cognitive language of abstract themes) – far from securing the triumph of some universal metaphysics of narrativity – might be well be said to do the contrary and to absorb the last remnants of some seemingly irreducible narrative discourse back into the cognitive (JAMESON, 1976, p. xi-xii).

O quadrado de Greimas é fundamental para este movimento dialético pois é por intermédio dele que a narrativa pode ser reduzida a um conjunto de posições cognitivas, e vice-versa, havendo tanto um processo dedutivo quanto indutivo. Definido como uma “estrutura elementar de significação” este diagrama possui um estatuto lógico preciso, sendo o fundamento para outras duas estruturas definidas por Greimas como estruturas superficiais – “constituem uma gramática semiótica que ordena, em formas discursivas, os conteúdos suscetíveis de manifestação” – e estruturas de manifestação – que “produzem e organizam os

³⁰⁸ A primazia da narrativa em Greimas deve ser compreendida, sugere Jameson, a partir da transformação do sentido operada pela narrativa, sendo esta transformação precisamente o objeto da semiótica de Greimas. Jameson esclarece ainda que esse privilégio concedido à narrativa enquanto modo de pensamento é devedor do esforço de Lévi-Strauss em desvendar a estrutura dos mitos, bem como de mapear o pensamento selvagem.

significantes” (GREIMAS, 1975, p. 126). Em conjunto, estas três camadas estruturais são combinadas de modo a fornecer um amplo, mas logicamente delimitado, universo de possibilidades, a exemplo do sistema das relações sexuais exemplificado por Greimas. A estrutura elementar se organiza, por sua vez, em torno da significação cujas presença e ausência definem, respectivamente, os eixos complexo e neutro do quadrado semiótico:

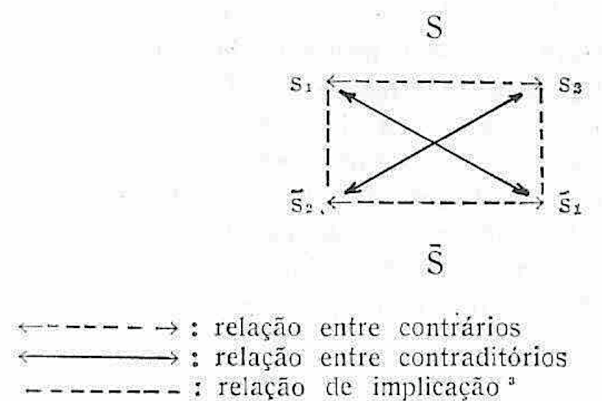


Figura 5: Quadrado de Greimas

Enquanto uma ferramenta de articulação visual, o quadrado semiótico pode ser considerado um hieróglifo composto por um conjunto articulado de termos e definições. Para Jameson, o quadrado de Greimas tem fundamentalmente função pedagógica, uma vez que ele é uma representação visual que auxilia no mapeamento e na articulação em um esquema simples de um conjunto complexo de relações.³⁰⁹ O diagrama é assim sintetizado pelo autor:

The enumeration of the advantages of the square can begin at once with the observation that it is a decisive enlargement on the older structural notion of the binary opposition: s_1 versus s_2 is clearly just such a binary opposition, or in the language of philosophical logic a “contrary,” that is, a strong opposition (white versus black, male versus female), but one that the square now reveals to encompass far more than two available positions. It immediately implies, for example, the two supplementary slots of what logic calls a “contradictory,” where \tilde{s}_1 and \tilde{s}_2 are the simple negatives of the two dominant terms, but include far more than either: thus “nonwhite” includes more than “black,” “nonmale” more than “female.” Meanwhile, the two compound or “synthetic” positions of S and \tilde{S} offer still greater conceptual enlargements, S standing as a complex or utopian term in which the opposition of “white” and “black” might be **transcended** (mestizo, for example), whereas \tilde{S} stands as the neutral term, in which all the privations and negations are **assembled** (“colorless,” for example). Finally, the transversal axes map the place of tensions distinct from the principal or binary one, while the synthesis hypothetically proposed by uniting the two

³⁰⁹ É Jameson quem sugere o roubo das noções de Greimas dissociado de uma conversão semiótica: “I will be bold as to suggest that, besides trying to grasp the conceptual links between all these terms as signs and moments of a whole project, we outsiders and interlopers – who resist the invitation to join the discipline and to ‘become semioticians,’ that is, to *convert* to the entire Greimassian code (and to abandon the other ones as so many false religions and false gods) – should also feel free to *bricolate* all this, that is, in plainer language, simply to *steal* the pieces that interest or fascinate us, and to carry off our fragmentary booty to our intellectual caves (JAMESON, 1976, p. viii).

sides of the square (“white” plus “nonblack”) designates alternative conceptual combinations (JAMESON, 1976, p. xiv).

Considerando a definição da escultura modernista enquanto uma combinação de exclusões, tem-se a ausência ontológica da escultura, agora definida como uma metacategoria neutra constituída pela conjunção de duas negações: nem paisagem nem arquitetura. Krauss esclarece que, se a escultura modernista se baseia nesta dupla negatividade, tal fato não torna as próprias categorias menos importantes. “This is because”, afirma ela, “these terms express a strict opposition between the built and the not-built, the cultural and the natural, between which the production of sculptural art appeared to be suspended” (KRAUSS, 1986, p. 283). Mas algo nesta homologia entre os pares paisagem-arquitetura, construído-não construído, cultural-natural não parece se encaixar adequadamente.³¹⁰ Em que medida a oposição entre paisagem e arquitetura pode estar associada à dicotomia natureza e cultura utilizada, por exemplo, por Greimas e Lévi-Strauss?³¹¹ Ou ainda: de que maneira uma paisagem pode ser considerada não construída e natural? O que significa, enfim, paisagem? E de que modo ela difere da arquitetura? Seriam estas indagações provocações rasteiras? Ou dúvidas que impossibilitam o entendimento completo do sistema proposto por Krauss?³¹²

Há uma espécie de assimetria entre os conceitos fornecidos por Krauss. Enquanto a escultura modernista é apresentada como o último momento de uma lógica interna do monumento, sendo-lhe o seu duplo inverso, nada é comentado a respeito da própria lógica interna (supondo-se que exista) dos conceitos – ou semas, caso se adote a terminologia de Greimas – de paisagem e arquitetura. Evidentemente, podem-se levantar diversas hipóteses, mas nenhuma delas, pelo visto, parece opor paisagem à arquitetura.

Considere-se a noção da paisagem, por dois motivos. Em primeiro lugar, tem-se a importância temporal da disposição dos termos no diagrama, pela qual formula-se, desde já, uma relação entre eles (dominante/subordinado). Dada sua disposição no quadrado semiótico, a noção de paisagem é, portanto, o sema gerador do dispositivo. Como tal, este termo parece impor mais desafios à definição do que o conceito de arquitetura, uma vez que, se a arquitetura resulta

³¹⁰ Philipp Kaiser e Miwon Kwon, curadores de *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, também questionam a leitura da *Land* em oposição à urbe: “Such attitudes reflect a denial of the presence and histories of indigenous cultures, as well as the fact that the desert was already cultivated, rationalized, militarized, even wasted as an extension of the urban grid before any artist arrived to make his or her mark in the 1960s. As such, what needs to be better understood is the historical and cultural specificity of the *desire* for another kind of non- or anti-urban space, the fantasy of an elsewhere, which Land art discourse helped to produce, **rather than accepting at face value the presumption that the desert, or ‘nature,’ more broadly speaking, is indeed in opposition to the city**” (2013, p. 21).

³¹¹ Tal dicotomia tem sido questionada pela antropologia contemporânea, sobretudo a desenvolvida por Eduardo Viveiros de Castro.

³¹² Intui-se, a partir da restauração da categoria da escultura, que, se o binômio inicial do campo expandido de Krauss fosse substituído por *monumento - entropia*, talvez a estrutura lógica do campo fizesse mais sentido. Seria necessário recuperar não apenas os escritos de Robert Smithson sobre entropia e monumento, mas também os valores de rememoração (antiguidade, histórico e intencional) definidos por Alois Riegl em 1903 em *O culto moderno dos monumentos*. Se Smithson considera as obras minimalistas enquanto novos monumentos, Riegl situa o culto dos monumentos na modernidade, diferenciando um valor de antiguidade – associado às ruínas e, portanto, ao grau de desintegração (entropia, pode-se conjecturar) do monumento – de um valor intencional de construção.

logicamente da ação humana, a paisagem, por sua vez, não está submetida ao mesmo princípio. Mas é aqui que tal distinção se complica, pois a paisagem é antes de tudo um conceito, não apenas restrito à história da arte, sendo alvo de amplo debate em diversas áreas, a exemplo da geografia. No pensamento geográfico, a paisagem, de fato, ocupa um lugar central, sendo associado à institucionalização da própria disciplina. Pode-se até dizer, sem grandes exageros, que o objeto de estudo da geografia é a paisagem. Ao revisitar a história do conceito, Demian Garcia Castro afirma que

o entendimento da paisagem geográfica conheceu duas fases: no início do século XX com a escola regionalista francesa, na qual a paisagem era capaz de fornecer boa carga de informação sobre a organização social nela compreendida, e outra fase em meados do século XX, com o desenvolvimento dos transportes e meios de comunicação, da circulação de mercadorias e capitais, o que fez com que “[...] a paisagem perdesse seus fundamentos locais para refletir as relações das redes de economia e sua simbologia universalizante. [...] Entenda-se que uma medida econômica situada nos centros mundiais de decisão pode modificar a paisagem situada a milhares de quilômetros” [YÁZIGI, 2002, p.19] (CASTRO, 2009).

Castro sugere ainda uma diferença semântica associada ao sentido que o termo assume, respectivamente, nas línguas alemã e francesa. No primeiro caso, *landschaft* refere-se a um vínculo morfológico-cultural, ou seja, à associação entre o sítio e seus habitantes. Supõe-se ainda que o termo tenha surgido da expressão *Land schaffen*, que significa criar, produzir a terra. A passagem para o inglês *landscape* ainda traz resquícios deste sentido fundado em uma associação entre elementos físicos e culturais: *land shape*. Caso este percurso etimológico esteja correto, nota-se já aí a centralidade da ação humana, seja por uma codificação visual, seja pelo processo concreto de formalização.

O termo francês *paysage*, propõe Castro, está associado às artes visuais. É, de fato, neste terreno que o sentido de paisagem se estabelece de modo bastante contundente enquanto um gênero pictórico com os pintores flamengos do século XVII. Mas, mais do que ser um conteúdo para a pintura, a paisagem, propõe W.J.T. Mitchell, pode ser considerada um *medium* – é precisamente na formulação do autor onde se torna possível retomar o sentido geográfico da paisagem que tangencia, por assim dizer, a lógica do monumento definidora da escultura. Considerar a paisagem um *medium* é abordar esta forma de representação da natureza como algo que não deve ser buscado apenas em sua imanência (o que é a paisagem?), nem somente como portador de significados (o que ela significa?). Melhor dizendo, a paisagem como *medium* não se reduz a nenhuma das duas perspectivas; trata-se de uma ampliação de foco que transforma a função gramática da paisagem, encarando-a não como substantivo, mas como verbo.

A abordagem desenvolvida por Mitchell, baseada fundamentalmente na associação entre paisagem e poder, enxerga uma estrutura semiótica da paisagem resultante do fato de esta ser um *medium* ambivalente de expressão cultural.³¹³

³¹³ É bastante significativo que William Kentridge, um dos cavalheiros do *medium* que resiste à *post-medium condition*, também desconfie da pureza e da natureza das paisagens. Em “Paisagem em estado de sítio”, o artista afirma: “Acho que meu entendimento do campo é essencialmente urbano [...] Claro, mesmo com paradas ao acaso à beira da estrada, panoramas de incrível beleza se apresentam. Seria grosseiro ficar cego a essa beleza, mas ser engolido por ela me parece

Ela é um hieróglifo social, cuja imagem resultante dissimula as convenções sob as quais repousa: a paisagem, como uma cena natural representada, está assentada em convenções culturais que condicionam sua naturalidade: **a paisagem é um mito no sentido barthesiano**. Há, com isso, um movimento em mão dupla, por meio do qual se naturaliza a convenção, ao mesmo tempo em que se convencionaliza a natureza.³¹⁴

A distinção entre paisagem e natureza é realizada também por Georg Simmel, em *A filosofia da paisagem*, a partir da operação de demarcação – tanto simbólica quanto territorial – pressuposta na primeira. “A natureza”, reflete ele, “que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de ‘paisagem’” (SIMMEL, 2009, p. 7). Enquanto verbo, a paisagem possui, portanto, um resquício mitológico (tal como o define Barthes), na medida em que oferece algo ao olhar que dissimula sua própria historicidade. Pode-se dizer então que os *earthworks* são menos intervenções sobre a paisagem do que a investigação dos processos históricos e simbólicos que demarcam uma *land shape* (não à toa, alguns trabalhos de Robert Smithson, a exemplo de *Spiral Jetty*, são realizados em paisagens pós-industriais).³¹⁵

A consideração da paisagem enquanto hieróglifo social não é, de fato, estranha a Krauss. Em “The Originality of the Avant-Garde”, partindo de um exemplo retirado da novela *Northanger Abbey*, de Jane Austen, a ensaísta dedica uma seção à dupla condição da paisagem, a meio caminho entre as normas e a autenticidade:

To read any text on the picturesque is instantly to fall prey to that amused irony with which Austen watches her young charge discover that nature itself is constituted in relation to its “capacity of being formed into pictures.” For it is perfectly obvious that through the action of the picturesque the very notion of landscape is constructed as a second term of which the first is a representation. Landscape becomes a reduplication of a picture which preceded it. [...] The

igualmente tolo. Não creio que possa haver qualquer reação simples a um lugar cuja aparência é tão diferente de sua história” (KENTRIDGE, 2012, p. 293). Em “Felix no exílio: geografia da memória”, o artista parece se afinar à abordagem de Mitchell: “A paisagem esconde sua história. [...] Não estou particularmente interessado aqui na questão da arte histórica, embora considere que se poderia fazer uma investigação interessante sobre os sucessivos despovoamentos das pinturas de paisagem coloniais – um despovoamento consequente e correspondente à conquista desses terrenos. Estou mais interessado no fato de o terreno esconder sua própria história e na correspondência que isso tem não apenas com a pintura, mas com o funcionamento da memória” (KENTRIDGE, 2012, p. 298).

³¹⁴ Ao lado de Mitchell, o professor de Columbia Simon Schama, em seu *Landscape and Memory*, também aborda a paisagem enquanto uma construção social, investigando a topografia das identidades sociais associadas à natureza.

³¹⁵ Ao abordar a paisagem enquanto individualidade, Simmel está evidentemente associando esta demarcação da natureza ao que ele descreve como “a individualização das formas interiores e exteriores da existência” (2009, p. 7) característica à época moderna, não tendo lugar, com isso, nem na Antiguidade nem na Idade Média. O filósofo retoma nesse ensaio a divisão iluminista da cultura entre ciência, religião e arte, propondo, todavia, um entendimento dessas esferas, não de modo autônomo em relação à práxis social, mas nela enredado, visto que “essas regiões ideais se inserem de antemão nas energias que determinam a vida” (p. 11). Por decorrência disso, a paisagem está fundada em uma unidade que não se traduz apenas em normas miméticas, mas também no que Simmel denomina de disposição anímica que reúne todos os elementos dispersos representados.

landscape's singularity is thus not something which a bit of topography does or does not possess; it is rather a function of the images it figures forth at any moment in time and the way these pictures register in the imagination (KRAUSS, 1986, p. 163-4).

Tendo em mente a dupla condição da paisagem, retome-se o campo expandido. De que maneira a paisagem, em sua aparência natural que dissimula uma condição cultural, pode ser antagônica à arquitetura? Tal antagonismo é associado pela diferença de grau em relação à dissimulação? A arquitetura é explicitamente resultante da ação cultural enquanto que a paisagem a mascara? **Em que medida paisagem e arquitetura podem, com isso, ser considerados opostos dialéticos que formam o eixo complexo do quadrado de Greimas?**

Uma possível saída é retomar a história da escultura nos termos de uma oposição entre relevos escultóricos (e, portanto, inseridos na arquitetura) e objetos escultóricos tridimensionais (emancipados, com isso, da estrutura arquitetônica).³¹⁶ Mas esse não parece ser muito o caso, uma vez que a escultura teorizada por Krauss é aquela circunscrita ao Modernismo, definida precisamente por sua dupla condição: nem paisagem nem arquitetura. Aqui, a autonomia da escultura modernista institui um espaço que não se atém nem ao espaço interno do edifício nem ao espaço externo da paisagem. E é exatamente aí que emerge outra questão.

Krauss define a escultura modernista a partir de sua dupla condição negativa em relação à lógica do monumento, pautada pela autonomia e pela abstração. Esta condição negativa confere à escultura um caráter nômade: sem lugar e sem tempo definidos. Na década de 1950, exaure-se este veio de investigação, inaugurando-se então um período onde a escultura é lida como pura negatividade, adentrando o que Krauss denomina de “categorical no-man's-land” (KRAUSS, 1986, p. 282). É, de fato, possível a uma escultura determinada historicamente ser pura negatividade, estando em uma terra de ninguém? Se a escultura modernista se define negativamente em relação à lógica do monumento, o seu inverso não seria a própria lógica do monumento? Porque o eixo complexo – formado pela conjunção entre arquitetura e paisagem – não pode ser lido então, em contraposição à escultura modernista, não tanto como *site construction*, mas como monumento? Seriam eles sinônimos? Estas indagações sugerem um outro salto no relato de Krauss, porque em que medida a dupla

³¹⁶ “O fato de a forma plástica ser sempre concebida para um espaço privilegiado, ideal, não natural, é demonstrado pela função que ela assume na arquitetura, especialmente nos frontões dos templos [...] É um espaço ideal porque está acima e além do equilibrado contraste das forças, simbolicamente representado além do horizonte natural pela arquitrave e pelo friso. [...] Contam a vitória dos mitos da harmonia natural e humana sobre os mitos aterradores das forças naturais, o nascimento de uma natureza já diferenciada, na clareza de suas formas, da turbulenta confusão do caos primogênito” (ARGAN, 2003, p. 78). Trata-se, todavia, apenas dos frontões da Grécia arcaica; no período clássico, o tempo divino seria suplantado pelo tempo histórico, tendo tal passagem substituído a organização paratática das figuras por uma organização sintática, “onde o que conta não é mais a ação de uma lei [causal, divina], mas o desenvolvimento no espaço e no tempo de um contraste de sentimentos e ações” (ARGAN, 2003, p. 80). Os frontões então podem ser considerados segundo a lógica do monumento: comemoram a vitória humana sobre a natureza. De todo modo, Argan sugere uma diferença entre os frontões de mármore e as estátuas de bronze: “mesmo se colocada em uma arquitetura, a estátua de bronze não se integra ao espaço arquitetônico” (ARGAN, 2003, p. 81). Estas últimas são fundadas em uma poética do heroico, celebrando os atletas vencedores. No período helenístico, a estátua torna-se um dos veículos principais do registro das figuras históricas.

negatividade da escultura modernista – “placeless and largely self-referential” – pode ser substituída pela dupla condição de sua pura negatividade – “not-landscape, not-architecture”? Ou melhor, de que maneira o limite da escultura modernista, representado por sua pura negatividade, está associado à dupla negatividade em relação à lógica do monumento? Havendo uma passagem da dupla negatividade à pura negatividade, institui-se aí uma espécie de descontinuidade que não permite que se utilize o campo expandido para uma investigação mais geral (e, com isso, mais estruturalista e sincrônica) associada à história (diacrônica) da escultura. Melhor dizendo: **Krauss fornece uma narrativa da escultura modernista que pouco se traduz na estrutura lógica do campo expandido, requerendo este, ao que parece, um outro relato (relação com a *Land Art* e conceitos como entropia, *non-site* etc.).** Sendo assim, o conjunto de indagações acima colocado parece deflagrar a inversão entre a geração lógica do campo e as categorias formuladas por Krauss, conforme propõe Osborne:

The structure appears as a “generative” mechanism: it generates *formal* possibilities. However, the structure of interpretation is clearly grounded retroactively, in the *prior* identification of “site constructions,” “axiomatic structures” and “marked sites, ” as new types of work, which are then “produced,” and so given new formal meanings, in a purely logical categorical form, as an effect of the founding opposition between landscape and architecture, which sustains the definition of sculpture as “monument.” This is a powerful interpretative tool, but the outcome of the game is fixed in advance, determined, on the one hand, by the *decision* upon a founding element (X/landscape) and its particular opposite (-X/ architecture); and on the other, by transcoding (or in this case, simply selecting) the derivative taxonomical terms from an existing critical vocabulary, which is thereby theoretically redefined (OSBORNE, 2012, p. 11-2).

É bem significativo que Krauss opte por interpretar a história da escultura a partir da lógica do monumento, deixando de lado outras questões associadas a esta prática, tais como a distinção entre *art* e *objecthood* que foi o cerne do debate sobre o Minimalismo; a relação com a presença e a escala humanas, conforme sugere Osborne e Robert Morris; a oposição entre visual e tátil, cara aos historiadores etc. Desconsiderando tais discussões, o campo expandido permite a reabilitação das categorias positivas de *paisagem* e *arquitetura*, segundo Krauss, coibidas – por quem? – ideologicamente do campo da arte. Os labirintos, os jardins japoneses, os campos de jogos rituais de sociedades pré-colombianas: estes são exemplos retirados de outras culturas de construções que são simultaneamente *paisagem* e *arquitetura*, mas não esculturas. De todo modo, são estas duas categorias que, em sua dupla negatividade, condicionam em primeira instância a escultura modernista e, com isso, o campo expandido delineado por Krauss:

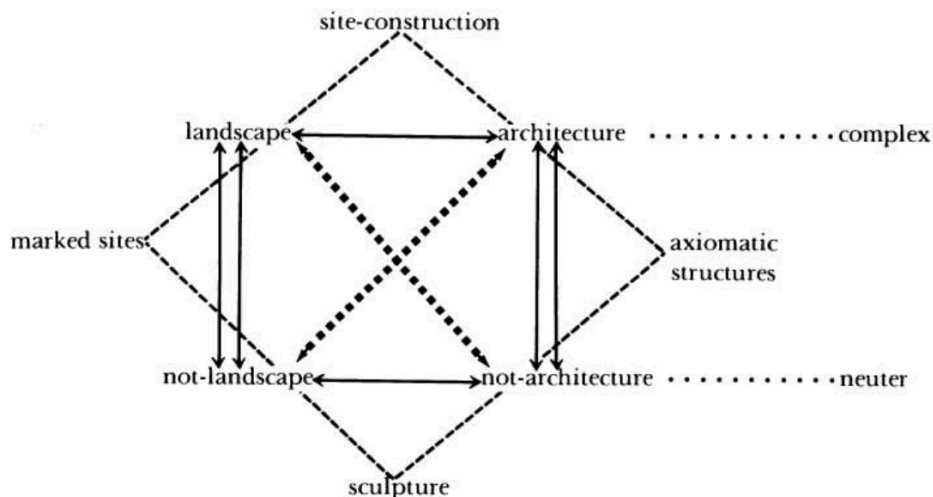


Figura 6: O campo expandido da escultura moderna

O campo expandido é, pois, uma expansão lógica das categorias que conformam a metacategoria da escultura modernista, resultante de um processo de redução conforme propõe o relato histórico fornecido por Krauss, narrativa que, todavia, não permite que se constate as implicações entre sua construção e a estrutura do campo. Ele é organizado conforme o quadrado de Greimas, havendo aí outras três possibilidades não circunscritas à escultura modernista, mas derivadas dela, permitindo assim à ensaísta denominá-las de **pós-modernistas**:

It seems fairly clear that this permission (or pressure) to think the expanded field was felt by a number of artists at about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. For, one after another Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman . . . had entered a situation the logical conditions of which can no longer be described as modernist. In order to name this historical rupture and the structural transformation of the cultural field that characterizes it, one must have recourse to another term. The one already in use in other areas of criticism is postmodernism. There seems no reason not to use it (KRAUSS, 1986, p. 287).

Trata-se, portanto, de uma dupla resposta de Krauss tanto à acusação do ecletismo da atividade pós-modernista quanto à prevalência do *medium* da atividade modernista. Frente ao pluralismo associado ao Pós-Modernismo, há uma espécie de desenvolvimento coerente que o questiona, traduzido em um diagrama lógico que circunscreve a produção artística norte-americana não mais associada à redução formalista:

What appears as eclectic from one point of view can be seen as rigorously logical from another. For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium-sculpture-but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used [...] it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation (KRAUSS, 1986, p. 288-9).

O diagrama é definido não pelas características irreduzíveis de um determinado suporte artístico, mas pela relação lógica de determinados semas culturais (paisagem e arquitetura), termos esses cuja definição está paradoxalmente implícita na argumentação da autora, ou seja, não são localizados cultural e historicamente. Opera-se, portanto, um movimento duplo de libertação e restrição: ao se libertarem dos grilhões modernistas, os artistas norte-americanos possuem a seu dispor o campo expandido – isto é, delimitado – de produção.

Das três novas metacategorias pós-modernistas que mantêm relações hipernímicas com suas respectivas duplas de semas, duas delas são associadas à *Land Art* (*site construction* e *marked sites*) enquanto a outra está vinculada tanto à escultura quanto à *installation art* e ao *site specificity* (*axiomatic structures*). Compostas pela conjunção entre paisagem e arquitetura estão aquelas obras denominadas pela autora de *site construction*, criadas por Robert Smithson, Robert Morris, Mary Miss, Robert Irwin, Alice Aycock, John Mason, Michael Heizer e Charles Simonds. A julgar pela expressão – devedora, por sua vez, de outra, o canteiro de obras (*construction site*) – e pelos artistas aqui focalizados, esta aresta do campo expandido pode ser definida como um conjunto de construções ao ar livre que, apesar de não estarem circunscritas ao espaço expositivo, são elaboradas em locais determinados.

Mas se os labirintos de Aycock, os túneis de Miss e o observatório de Morris podem ser agrupados como *site construction*, a menção a *Partially Buried Woodshed* (1970), de Smithson, soa um pouco excêntrica,³¹⁷ uma vez que, especificamente nesta obra, criada na Kent State University School of Art, o foco recai no processo entrópico de desintegração, tendo Smithson não construído, mas escolhido, o depósito de madeira sobre o qual ele solicita a deposição de terra. Ao contrário de labirintos, túneis e observatórios, em *Partially Buried*

³¹⁷ Esta obra é analisada por Yve-Alain Bois no verbete “Threshole”, de *Formless* onde se lê que “*Partially Buried Woodshed* is a ‘nonmonument’ to the process Smithson calls ‘de-architecturization’ [...] Architecture is the material, and entropy is the instrument (in the same sense that gravity served Pollock as instrument): Smithson merely accentuates this” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 188). Entretanto, trata-se de um projeto entrópico que não foi levado às últimas consequências, visto que esta obra, ao invés de desaparecer, deveria ser mantida conforme a orientação do artista. Além disso, ela transformara-se em um monumento em protesto ao assassinato de um grupo de estudantes em 4 de maio de 1970, conforme comprova o grafite inscrito com letras brancas em uma das paredes do depósito. Dorothy Shinn narra o processo de manutenção institucional desta obra, até que, no inverno de 1984, todos os resquícios desta obra desapareceram, havendo aí uma relação inversamente proporcional entre a obra e o seu sentido: “Smithson’s main purpose in making this work was to demonstrate the idea of entropy. But he was also interested in the accumulation of history, envisioning a work that would increase in meaning as it decreased in physical reality, a work that would gain in legend as it diminished in existence. And *Partially Buried Woodshed* did precisely that” (SHINN, 1984, p. 2). Um índice desse processo de inserção institucional em detrimento da existência material da obra é encontrado nos respectivos projetos de Renée Green (a instalação *Partially Buried*, 1997) e Tacita Dean (o vídeo *From Columbus, Ohio to the Partially Buried Woodshed*, 1999), que funcionam, segundo Peter Osborne, como “a metonym for a generational desire to recover something of the 1960s in current at practice, but goes little further than the gesture of recovery. There is a repetition of motifs – and an element of ‘recreation’ (distinct from re-enactment) – but no real sense of an artistic legacy. So, although Smithson’s work has been received enthusiastically by young artists, with a strong intuitive sense of its artistic significance, this reception has thus far in many ways been merely the (blind) other side of the coin of its conventional appropriation as ‘sculpture’” (OSBORNE, 2013, p. 105).

Woodshed, o monte de terra é depositado sobre o armazém de madeira já construído, de modo a quebrar sua viga central e, assim, iniciar o processo de desintegração inversamente proporcional ao seu processo de institucionalização.

Desse modo, por intervir em uma paisagem urbana, *Partially Buried Woodshed* pode também ser considerada na aresta formada pelo par *landscape-not landscape*, denominada pela ensaísta de *marked sites*. Aqui, Krauss localiza a *Spiral Jetty* (1970) de Smithson, ao lado de *Double Negative* (1969), de Michael Heizer, mencionando também os nomes de Richard Serra, Robert Morris, Carl Andre, Dennis Oppenheim, Nancy Holt, Walter de Maria, Christo, Richard Long e George Trakis. Em comum, tais artistas propõem uma manipulação física dos locais que pode ser tanto definitiva quanto permanente (neste último caso, sendo exibidas por fotografias), a exemplo de *Mirror Displacements in the Yucatan*, de Smithson, ou até mesmo *Nine Nevada Depressions* (1968), de Heizer, obra efêmera da qual Smithson participou, constituindo-se por uma série de escavações geométricas em Massacre Dry Lake (Nevada) (ao contrário de *Partial Buried*, esta obra de Heizer fora refeita para a Menil Collection).

A última aresta do campo expandido é denominada por Krauss de *axiomatic structures*, sendo constituída pela conjunção entre *architecture* e *not-architecture*, a exemplo das obras de Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. Em comum, elas intervêm no espaço real da arquitetura, não se confundindo, todavia, com ela: esta é a breve descrição que a ensaísta fornece para este conjunto de obras que, por estar inserido em um contexto expositivo mais convencional, parece suscitar uma discussão a respeito dos limites entre *site specificity*,³¹⁸ *installation art*³¹⁹ e escultura.

A velocidade com que Krauss transita pelos exemplos sem se preocupar em circunscrevê-los nas metacategorias que ela mesma formula permite com que se considere sua tentativa menos como um esforço de organização da produção artística norte-americana do que como, uma vez mais, uma demonstração técnica do método empregado pela ensaísta. É claro que se deve reconhecer, em concordância com Osborne, a extraordinária combinação entre a simplicidade lógica e a produtividade taxonômica da estrutura do diagrama frente à emergência e à dispersão de práticas e termos durante o período focalizado.

³¹⁸ Para uma discussão bastante pertinente sobre *site specificity*, ver o ensaio e o livro homônimos *One Place after Another*, de Miwon Kwon. Tenha-se em mente que, em “Notes on Index”, Krauss interpreta os trabalhos construídos a partir da lógica de *site specificity* sob a categoria semiológica do índice.

³¹⁹ De acordo com Claire Bishop, o termo *installation art* é polissêmico, referindo-se mais a um modo e a um tipo de produção do que a um movimento ideologicamente determinado. A autora localiza o surgimento da *installation art* no contexto minimalista, onde as condições espaciais passam a ser tão importantes quanto os objetos que elas exibem. A neutralidade minimalista se difere do *environment* e dos *happenings*, sendo precisamente esta distinção uma das forças motrizes que justificam a emergência da expressão. Bishop menciona ainda as propostas de Hélio Oiticica e Cildo Meirelles no contexto da *installation art*, sendo ambas caracterizadas por uma espécie de antagonismo em relação ao contexto sociopolítico, antagonismo esse que marca as melhores instalações: “When the experience of going into a museum increasingly rivals that of walking into restaurants, shops, or clubs, works of art may no longer need to take the form of immersive, interactive experiences. Rather, the best installation art is marked by a sense of antagonism towards its environment, a friction with its context that resists organisational pressure and instead exerts its own terms of engagement.” É significativo ainda que Bishop se desvie do fatalismo da geração *October*, para quem a *installation art* está necessariamente submetida aos ditames da indústria cultural. A discussão de Bishop é apresentada tanto em seu livro *Installation Art* quanto no artigo publicado na revista *Tate etc issue 3: Spring 2005* e disponível em <http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>.

Contudo, é bastante significativa a ausência de qualquer menção à discussão proposta por Robert Smithson em relação ao binômio *site-non site*, que, mais do que uma oposição entre natureza e cultura, promove uma reflexão a respeito do próprio processo de institucionalização da produção artística enquanto relação dialética e não hierárquica entre estes dois termos.

A ausência, por sua vez, de uma breve menção a respeito dos limites institucionais deflagrados pelas práticas da *Land Art*,³²⁰ bem como de uma reflexão envolvendo este e os demais termos (*earthwork*, *earthart*), causa bastante estranheza. Em que medida uma discussão sobre o *medium*, tal como Krauss propõe, não deve questionar a premissa modernista de que a *Land Art* tem a terra como material e *medium*? Cabe notar que, em meados da década de 1970, a *Land Art* se estabelece enquanto “gênero” artístico cuja discussão expande o campo da história da escultura. É, pois, o esforço duplo de Krauss, tanto no último capítulo de *Passages in Modern Sculpture* quanto em “Sculpture in the Expanded Field” que, ao contrário da argumentação proposta pela ensaísta no segundo texto, interpreta as iniciativas da *Land Art* sob o paradigma escultórico. A sugestão de Peter Osborne é então bem adequada:

In this developmental context, the essay appears less as the affirmation of an expansion of the field, that it seemed to be, and something more like a case study in the theoretical *management* of historical change. Its historical meaning is to found less in what the analysis itself proposes than in its inadvertent effects in supporting the expansion not of the field in which ‘sculpture’ is located – its topic – but the institutional definition of sculpture itself; and thereby, the ideological reappropriation of all those practices of object-making that were *against* ‘sculpture’ by the idea a *renewal* of sculpture. This was the great reactive victory of artistic tradition in the 1980s (OSBORNE, 2012, p. 10).

Ao referirem-se ao esforço de Krauss em ler os projetos de *Land Art* pela perspectiva escultórica, Philipp Kaiser e Miwon Kwon, curadores da recente exposição *Ends of the Earth: Land Art to 1974*,³²¹ consideram tal leitura a

³²⁰ Dentre as obras canônicas da *Land Art in situ*, destacam-se *Double Negative* (1969-70), de Michael Heizer; *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson; *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria; *Sun Tunnels* (1973-76), de Nancy Holt; *Star Axis* (concebida em 1971 e em construção), de Charles Ross; e *Roden Crater* (concebida em 1974 e em construção), de James Turrell. Em certo sentido, estas obras, em especial as do triunvirato norte-americano Smithson-Heizer-De Maria, atualmente focos de “peregrinações artísticas”, eclipsam a heterogeneidade e o internacionalismo da *Land Art*, conforme será discutido adiante.

³²¹ A exposição ocorreu entre 2012 e 2013 em Munique, na Haus der Kunst, inserindo-se em um movimento revisionista da arte contemporânea produzida nas décadas de 1960 e 1970, por meio do qual muitas das iniciativas até então consideradas incompatíveis com a moldura institucional são, por fim, assimiladas por museus, fundações e galerias. O caso mais notório é, sem dúvida, o processo de institucionalização da *performance art*, decorrente da criação de coleções focalizadas neste “gênero” (MoMA, *Fonds Régional d’Art Contemporain* de Lorraine etc.), e dos *re-enactments* de ações efêmeras criadas décadas atrás. A figura de Marina Abramovic é central para este debate, cujo ativismo a partir da década de 2000 envolveu não apenas a reencenação de *performances* em *Seven Easy Pieces* (Guggenheim Museum, 2005) e *The Artist is Present* (MoMA, 2010), mas também a criação de uma fundação e a venda de seu método para marcas e celebridades *pop* (Lady Gaga, Jay-Z). Kaiser e Kwon consideram, por sua vez, a oposição entre arte e instituição um clichê obsoleto, esforçando-se então por apresentar a *Land Art* para além dos limites modernistas definidos por Rosalind Krauss, isto é, enquanto um fenômeno internacional. A suposta oposição institucional dos artistas da *Land Art* é assim comentada pelos curadores: “The belief that Land art is a dematerialized or antiobject practice and, as such, a turn away from the art system as a rejection of the commercial market and the ideology of art institutions is

interpretação dominante da história da arte, abordando a *Land Art* como um fenômeno tipicamente norte-americano derivado do Minimalismo e do Pós-Minimalismo. Encarando a *Land Art* como um fenômeno internacional, os curadores reúnem – em um esforço muito mais estruturalista do que Krauss – propostas diversas (incluindo-se aí também casos brasileiros – Cildo Meireles e Artur Barrio –, europeus e japoneses) que, antes de estarem submetidas ao *medium* da terra, mobilizam uma diversidade de suportes – entre fotografias, desenhos, propostas escritas, esculturas, filmes e vídeos – em investigações permeadas por questões ambientais, políticas, urbanas e sociais.³²² A mobilização de Robert Smithson de diversos suportes artísticos, bem como as suas “uncategorizable multiple trajectories” (OSBORNE, 2013, p. 105), permite a Osborne ultrapassar o paradigma do *medium* escultórico em direção ao que o autor denomina de transcategorialização da atividade pós-conceitual do artista:

What is interesting critically about Smithson’s work is the extreme tension between, on the one hand, the complex rationality or intellectual logic of its construction – that is, its deliberate, staged *crossing* of categories (its *transcategorical* character) and, on the other, its final staging of determinate breakdowns or *meltdowns* of categorization in various different ways, into a state Smithson described as “pure perception.” [...] If this is the case [...] then the description of his work as “sculpture,” in however expanded a sense, takes on a conservative, indeed reactionary guise (OSBORNE, 2013, p. 108-9).

Sendo assim, os esforços de Krauss por mapear o campo expandido da escultura auxiliam na restauração da própria autoridade cultural da categoria, de modo que, já no final da década de 1980, a escultura havia se alastrado por todo

inaccurate. Besides the fact that Land art is as much a material practice as an ideational one, this art involved, from the start, key collectors, patrons, dealers, and curators playing their part to support its production, public presentation, and distribution [...] Actually, it would be more accurate to say that Land art encouraged a hyperawareness of the conditions of production, presentation, and distribution among those who engaged with it directly [...] One might have to travel quite far to see some Land art works, but this should not be confused with or mistaken for moving outside the art system” (2013, p. 22-4). Entre as iniciativas expositivas fundamentais para a consolidação da *Land Art* encontram-se *Earth Works*, na Dwan Gallery, em 1968; *Earth Art*, organizada por Willoughby Sharp, na Andrew Dickson White Museum of Art, em 1969; e o filme *Land Art*, criado em 1969 pelo alemão Gerry Schum como uma galeria televisiva a ser exibida pela rede de transmissão pública da então Alemanha Ocidental. Como se pode notar, a abordagem da *Land Art* na presente pesquisa segue os caminhos propostos por Kaiser e Kwon, dada a rigorosa investigação dos curadores na preparação da exposição. Ao refletir sobre a iniciativa, Julia Bryan-Wilson afirma que “*Ends of Earth* is hence much more than a survey. It is, bracingly, an academic exhibition with a theoretical viewpoint, one honed by rigorous historical research” (BRYAN-WILSON, 2012, p. 269).

³²² Kirsten Swenson, em seu ensaio “Land Art for the Media Age”, publicado na *Art in America* em 2 de outubro de 2012, resume assim a questão apresentada pela exposição: “What accounts for the interest in land, site and environment among a diverse group of artists in the 1960s and 1970s? The works presented in *Ends of the Earth* suggest that artists were invested in a variety of land-use issues, including occupation and borderland politics (Alighiero e Boetti, Pinchas Cohen Gan, Micha Ullman), nuclear testing (Tinguely), ecological concerns (Adrian Piper, and Helen Mayer Harrison and Newton Harrison) and negotiations of the period’s rapidly developing urban spaces (Mary Miss, Claes Oldenburg). Others explore the relationship of humans to the natural world, or used the land as a means of representing topics ranging from feminism to cultural identity (Ana Mendieta, Judy Chicago, Agnes Denes, Mierle Laderman Ukeles). And for artists such as Joan Jonas, Sol LeWitt and Ed Ruscha, the land was a medium for conceptual exercises, detached from any overt political or social import” (SWENSON, 2012). Em: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/land-art-for-the-media-age/>.

o diagrama. Neste processo de institucionalização do campo expandido, Osborne propõe que o termo escultura – referindo-se exclusivamente à escultura modernista em sua dupla negatividade – tenha sido, portanto, identificado com o próprio campo expandido, sendo sua localização discreta substituída pelo monumento:

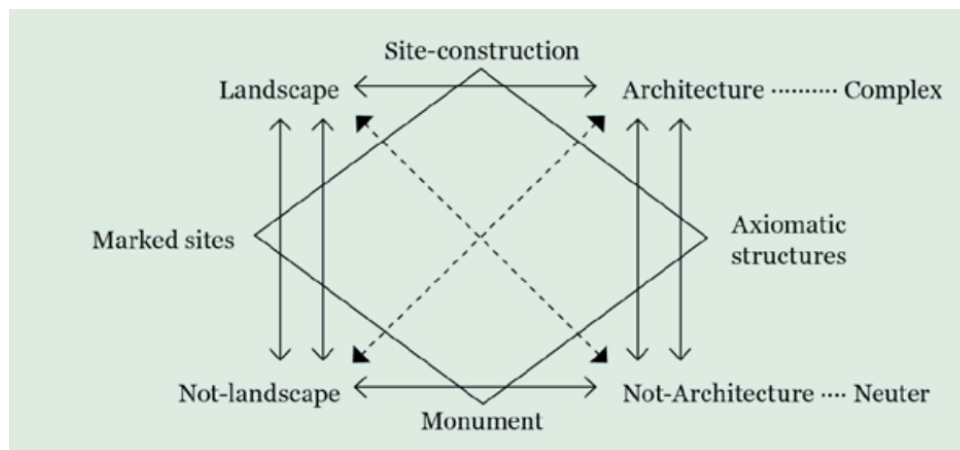


Figura 7: O campo expandido alterado por Peter Osborne.

Neste processo, substitui-se a delimitação estruturalista baseada em uma combinação de categorias por uma lógica pautada pela multiplicidade:

The appropriative logic of the institution semantically over-determined the rigid structure of formal possibilities, turning “sculpture” into a meta-critical term, and exploding the quantitative restrictions of the model, to embrace a more radical multiplicity of practices – just as, theoretically, critics of structuralism had proposed replacing its structural logic with a logic of multiplicity (OSBORNE, 2012, p. 12).

Se Osborne parece estar correto em seu diagnóstico referente à restauração da categoria escultórica, de modo que ela, em vez de se restringir a um conjunto de práticas, prossiga em seu movimento elástico de apropriação, a sugestão do autor de uma substituição do termo escultura pela categoria monumento carece de fundamentação lógica. A escultura, no campo expandido formulado por Krauss, refere-se sua manifestação modernista, sendo o duplo negativo da lógica do monumento. Desse modo, monumento e escultura (modernista) são antitéticos: por que motivo então a primeira noção substitui a segunda? De todo modo, a restauração da escultura e a institucionalização do campo expandido a partir da lógica da multiplicidade podem ser comprovadas facilmente hoje com os parques escultóricos – seja o Storm King Art Center, em New York; seja o MiddelheimMuseum, na Antuérpia; ou o Inhotim, em Minas Gerais – que demarcam institucionalmente uma *paisagem arquitetônica* no interior da qual os visitantes usufruem jardins e objetos artísticos em um campo literalmente expandido.

3.1.3.3

O inconsciente: do político ao óptico

Em sua investigação referente à apropriação do quadrado de A.J. Greimas efetuada por Rosalind Krauss, Peter Osborne sugere que o gráfico estruturalista desenvolvido para a análise do campo expandido da escultura é resultante da influência não apenas de Greimas, mas de Fredric Jameson, sobretudo o seu livro *The Prison-House of Language*, onde o autor desenvolve uma análise crítica do estruturalismo e do formalismo russo. A influência de Jameson no pensamento de Krauss pode ser constatada de modo mais contundente em *The Optical Unconscious*, onde a ensaísta retoma o quadrado semiótico para a análise da pintura modernista, sendo o título de seu livro um eco não tanto de Walter Benjamin,³²³ mas de *Political Unconscious* de Jameson: “And so this book will be called *The Optical Unconscious*. Does the title rhyme with *The Political Unconscious*? It’s a rhyme that’s intended; it’s a rhyme set into place by a graph’s idiotic simplicity and its extravagant cunning”, afirma a ensaísta no final do primeiro capítulo de seu livro (KRAUSS, 1994, p. 27). De que modo é possível entender esta relação entre *The Political Unconscious* e *The Optical Unconscious*?

The Political Unconscious baseia-se em uma investigação de Fredric Jameson a respeito do sentido negativo de ideologia atribuído por Marx, denominado pelo autor de “falsa consciência”:

The most influential lesson of Marx – the one which ranges him alongside Freud and Nietzsche as one of the great negative diagnosticians of contemporary culture and social life – has, of course, rightly been taken to be the lesson of false consciousness, of class bias and ideological programming, the lesson of the structural limits of the values and attitudes of particular social classes, or in other words of the constitutive relationship between the praxis of such groups and what they conceptualize as value or desire and project in the form of culture (JAMESON, 2002, p. 272).

³²³ É em textos relacionados à fotografia e ao cinema – em suma, a preocupação de Walter Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica – que a expressão “inconsciente óptico” surge. Neste contexto, inconsciente óptico é uma metáfora utilizada pelo filósofo para refletir a respeito da expansão do campo visual resultante do poder das máquinas de imagens de apreender detalhes da paisagem inapreensíveis ao olho nu. Assim, quando Benjamin diz que o olho mecânico é capaz de revelar um inconsciente ótico, tal proposição deve ser compreendida como a revelação ao olho humano de atributos e detalhes antes imperceptíveis sem a ajuda da câmera. No verbete “Photography” de *The Optical Unconscious*, Krauss questiona a metáfora de Benjamin por meio de sua literalização: “Can the optical field – the world of visual phenomena: clouds, sea, sky, forest – have an unconscious?” (KRAUSS, 1994, p. 179). Evidentemente, a resposta é negativa, só sendo inteligível a proposta de Benjamin caso se considere o seu poder metafórico baseado no desenvolvimento paralelo da psicanálise e dos equipamentos de reprodutibilidade técnica. Mas e quanto à apropriação de Krauss? Ora, o inconsciente óptico, neste caso, é uma projeção, uma externalização na obra de um funcionamento psíquico da impressão visual, fundado não mais na crença em um *cogito da visão*, mas em outra: na consideração do desejo e do gozo no cerne da estrutura do campo visual. Trata-se, portanto, de uma empreitada teórica baseada em leis psicanalíticas tomadas como indiscutivelmente verdadeiras e que, a partir de então, são utilizadas para o deciframento das obras de arte surrealistas. A adequação aqui é óbvia, haja vista que a existência desse movimento se deve em grande parte ao fascínio dos artistas pela psicanálise. Mas, considerando o caráter universalizante de tais descobertas, elas não são específicas das obras surrealistas, podendo ser utilizadas para a investigação de quaisquer produções.

Apesar de reiterá-la, Jameson não segue cegamente a principal lição de Marx (como fizera, por exemplo, Barthes em *Mitologias*), uma vez que a atividade hermenêutica daí desenvolvida caracteriza-se unicamente pelo seu caráter negativo: a denúncia da instrumentalidade da produção cultural, de seu viés ideológico, de modo a descortinar as premissas de dominação e legitimação de classe, bem como de mitificação social. Ao lado desta estratégia negativa, ele propõe um ato interpretativo positivo, recuperando, para esse fim, a máxima formulada por Walter Benjamin em suas teses sobre o conceito de história: todo monumento de cultura é também um monumento de barbárie. Em sua recuperação, o autor inverte este *dictum*, propondo então uma relação entre, em seus termos, ideologia e utopia:

If the ideological function of mass culture is understood as a process whereby otherwise dangerous and protopolitical impulses are “managed” and defused, rechanneled and offered spurious objects, then some preliminary step must also be theorized in which these same impulses – the raw material upon which the process works – are initially awakened within the very text that seeks to still them. If the function of the mass cultural text is meanwhile seen rather as the production of false consciousness and the symbolic reaffirmation of this or that legitimizing strategy, even this process cannot be grasped as one of sheer violence (the theory of hegemony is explicitly distinguished from control by brute force) nor as one inscribing the appropriate attitudes upon a blank slate, but must necessarily involve a complex strategy of rhetorical persuasion in which substantial incentives are offered for ideological adherence. We will say that such incentives, as well as the impulses to be managed by the mass cultural text, are necessarily Utopian in nature (JAMESON, 2002, p. 277-8).

É a partir desta relação dialética entre ideologia e utopia que deve ser compreendido o inconsciente político de Fredric Jameson. Note-se que o autor não descarta a desmistificação ideológica proposta pelo marxismo, justapondo-a a uma interpretação positiva, ou seja, diante de um mesmo texto cultural, é preciso investigar a coexistência de diferentes funções³²⁴ (a negativa, ideológica; e a positiva, utópica). Jameson esclarece que toda consciência de classe é utópica por expressar a unidade de uma coletividade. Há um traço alegórico nesta proposição, na medida em que essa coletividade específica é uma figura de uma coletividade mais geral de um mundo sem classes. Esta perspectiva desautoriza a vocação desmistificadora comumente associada à visão marxista, em seu fervor por demonstrar que um determinado objeto cultural é fruto de uma manipulação ideológica, transmitindo falsas consciências. É preciso ir além, sugere Jameson, dessa função hermenêutica negativa, perscrutando a afirmação simbólica de um poder utópico específico a uma dada coletividade. Trata-se, portanto, de uma leitura simultânea.

De que modo a formulação do autor pode ser lida sob a expressão de um inconsciente político? A resposta para esta indagação é dada justamente pela dialética entre ideologia e utopia, porque, se, de um lado, a ideologia seria o *locus* da (falsa) consciência política, a utopia, presente no mesmo texto, seria, inversamente, o *locus* do inconsciente político. Por que Jameson chama de inconsciente este impulso utópico do texto cultural? Não se trata, em primeiro lugar, de um desejo de afirmação de um modelo ideal de imanência associado ao

³²⁴ É digno de nota que Jameson, em *The Prison-House of Language*, descreva o método de Roland Barthes como vinculado à identificação de uma dupla funcionalidade.

sujeito individual, quando o inconsciente torna-se consciente, superando sua divisão e alcançando, por fim, a unidade.³²⁵ Jameson esclarece que tal possibilidade não é oferecida nem psicanaliticamente nem politicamente, já que, enquanto que trazer o inconsciente à luz é algo inviável, no terreno político a consciência é condicionada por uma unidade coletiva (uma classe, um partido etc.). Resulta daí o descentramento da consciência no sujeito individual, que irá se confrontar com o inconsciente – psicanalítico ou político – como algo determinado extrinsecamente, uma vez que “the approach to the Real is at best fitful, the retreat from it into this or that form of intellectual comfort perpetual” (JAMESON, 2002, p. 274). Desse modo, a utopia a ser investigada em um

³²⁵ A emergência do inconsciente à consciência da qual fala Jameson pode ser compreendida sob o enfoque que confere Jacques Rancière em seu “O Inconsciente Estético”. Rancière define dois tipos de inconsciente: o *freudiano* e o estético, havendo cumplicidades e concorrências entre eles. Como era de se esperar, o inconsciente estético está estreitamente vinculado ao regime de pensamento da arte batizado de regime estético da artes, baseado na identidade de contrários (ecoa-se aqui Hegel) entre saber e não-saber, visto que “o próprio da arte é ser a identidade de um procedimento consciente e de uma produção inconsciente, de uma ação voluntária e de um processo involuntário, em suma, a identidade de um *logos* e de um *pathos*” (RANCIÈRE, 2009, p. 30). A condição de possibilidade da psicanálise é esta revolução estética, por meio da qual Freud aproxima-se dos “grandes nomes da cultura” para assumir uma distância em relação à medicina positivista. Há, contudo, duas grandes formas do inconsciente estético: de um lado, a palavra muda que pressupõe o mundo social enquanto um tecido de hieróglifos a serem decodificados. De outro lado, há a palavra-solilóquio, “aquela que não fala a ninguém e não diz nada, a não ser as condições impessoais, inconscientes, da própria palavra” (RANCIÈRE, 2009, p. 39). Por mais que a psicanálise pressuponha o regime estético, Rancière sustenta que as interpretações de Freud – isto é, o inconsciente *freudiano* – tinham como objetivo identificar a verdadeira etologia de cada caso, isto é, ordenar a causalidade entre os fenômenos, sendo esta postura hermenêutica associada, não ao regime estético, mas ao regime representativo das artes. Mas, enquanto Freud procura revelar as histórias escondidas nas palavras mudas, os seus intérpretes mais recentes (Rancière se refere, não a Krauss e Bois, mas a Didi-Huberman e Lyotard) tratam de lê-lo apesar dele mesmo. Em suma, “a relação entre os dois inconscientes apresenta, portanto, uma singular permutabilidade. A psicanálise freudiana pressupõe essa revolução estética que revoga a ordem causal da representação clássica e identifica a potência da arte à identidade imediata dos contraditórios, do *logos* e do *pathos*. Ela pressupõe uma literatura que repousa sobre a dupla potência da palavra muda. Mas, nessa dualidade, Freud opera sua escolha. À entropia niilista inerente ao poder da palavra surda, ele opõe a outra forma da palavra muda, o hieróglifo entregue ao trabalho da interpretação e à esperança da cura. E, seguindo essa lógica, ele tende a assimilar a obra da ‘fantasia’ e o trabalho de sua decifração à intriga clássica do reconhecimento que a revolução estética revogava. Assim, ele reconduz aos parâmetros do regime representativo da arte as figuras e intrigas que esse regime recusava e que apenas a revolução estética havia colocado à sua disposição. A esse retorno se opõe hoje um outro freudismo, que põe em causa o biografismo freudiano e se afirma mais respeitoso do próprio da arte. Este se apresenta como um freudismo mais radical, liberado das sequelas da tradição representativa e afinado com o novo regime da arte que lhe concede seu Édipo, o regime que iguala o ativo ao passivo, afirmando ao mesmo tempo a autonomia antirrepresentativa da arte e sua natureza profundamente heteronômica, seu valor de testemunho da ação das forças que ultrapassam o sujeito e o arrancam de si mesmo. [...] Esse freudismo executa, em torno da teoria freudiana, um movimento giratório que traz de volta, em nome de Freud e contra ele, o niilismo que suas análises estéticas não cessaram de combater” (RANCIÈRE, 2009, p. 78-9). O inconsciente óptico de Krauss, estreitamente vinculado ao formalismo do informe, insere-se neste freudismo apesar de Freud, assim como o de Didi-Huberman, conforme se constata neste trecho de *A semelhança informe – ou o gaio saber visual de Georges Bataille*: “Objeto último de toda estética batailliana, através de sua tentativa de produzir as formas, fatalmente transgressivas, do informe ou do acidente na forma, do acidente feito forma; objeto não menos último de sua postura instável no conhecimento, através de sua tentativa de produzir um conhecimento, fatalmente transgressivo [e dialético], do *não-saber* como acidente do saber, saber do acidente, saber feito acidente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 372).

determinado texto cultural é o terreno do inconsciente político justamente por ela ultrapassar as determinações do sujeito individual, possuindo uma atribuição alegórica associada a uma coletividade.

Levando em consideração o projeto hermenêutico de Jameson em *The Political Unconscious*, nota-se que a apropriação realizada por Krauss em *The Optical Unconscious* refere-se precisamente à dialética entre ideologia e utopia estabelecida pelo autor. Mas Krauss não recupera estes termos, apenas a dinâmica dessa relação: frente a uma leitura hegemônica (ideológica) há um inconsciente a ser deslindado (a utopia), sendo ambas as leituras imbricadas uma na outra. Se Jameson lança mão do binômio ideologia e utopia para se referir a duas funções interpretativas simultâneas, Krauss, por sua vez, desloca o foco do autor das categorias interpretativas para as estruturas objetivas de produção cultural. A dialética proposta por ela baseia-se no discurso modernista *greenbergiano* e nas obras (surrealistas e dadaístas, em especial) que dialetizam com esse Modernismo. Não se trata, pois, de categorias interpretativas a serem utilizadas em um mesmo texto cultural, mas de um escopo de produção circunscrito e definido dicotomicamente (e não dialeticamente) a favor ou contra um Modernismo específico, isto é, o *greenbergiano*.

3.1.3.4

O campo modernista entre Greimas e Lacan

A recorrência do diagrama de Greimas na obra de Krauss dissimula uma descontinuidade em seu pensamento. Se em 1979 a ensaísta utiliza o quadrado semiótico para organizar a produção contemporânea norte-americana batizada de pós-modernista, em 1993 Krauss volta-se para o Modernismo *greenbergiano*, sem nem mesmo mencionar o Pós-Modernismo anunciado por ela na década anterior. Surpreendentemente, tal passagem resulta em uma maior coerência na utilização da própria ferramenta, visto que a narrativa *greenbergiana* que fundamenta a nova estrutura fornece subsídios suficientemente claros para uma compreensão mais adequada do quadrado de Greimas. A implicação dialética entre narrativa e cognição pressuposta neste diagrama é mais explícita neste caso, onde a antinomia entre figura e fundo é o ponto de partida para a estrutura elementar de significação. Sendo assim, por mais que Krauss afirme que uma das principais vantagens do diagrama é sua dispensa da narrativa, com isto não se pode concordar. A narrativa, neste caso, é o relato de sua relação com o Modernismo, visto que um entendimento mínimo de seu uso pressupõe as inúmeras tentativas de Krauss em se desvencilhar – ou quitar a dívida – do formalismo *greenbergiano*. Sem dúvida alguma, a autonomia da ferramenta é equivalente à autonomia modernista. Mas ela precisa ser narrada, explicada: é precisamente isto que faz Krauss em *The Optical Unconscious*.

O ponto de partida para a configuração do novo quadrado de Greimas é a autonomia do campo visual modernista. Aqui, Krauss recupera todo o dogma *greenbergiano*: o plano pictórico enquanto entidade pura e autorreflexiva, despida de todos os elementos a não ser aqueles que se refiram às características inerentes e irredutíveis do próprio *medium*. Às fronteiras entre as distintas manifestações artísticas corresponde uma separação dos sentidos que, por sua

vez, determina uma fenomenologia modernista (pautada na *opticalidade*) contra a qual ela estabelece uma fenomenologia, por assim dizer, *lacaniana*.³²⁶

A autonomia modernista está baseada em uma espécie de divisão da percepção em estratos sensoriais, de modo que, no caso das artes visuais, a visão reine absoluta enquanto sentido privilegiado. Esta autonomia da visão corresponde, para Krauss, à autonomia institucional do Modernismo em seu distanciamento da práxis social. Sendo assim, à forma institucional da autonomia modernista – descrita apropriadamente por Peter Bürger – corresponde uma forma cognitiva, baseada na autonomia visual, conforme a ensaísta propõe em “The Master’s Bedroom”:

The idea of an autonomous vision – freed from all obligations to the object, and from all idiosyncratic definitions of the subject – becoming an abstracted sensory stratum that could be made to appear in and of itself as a kind of Kantian category, this notion of visibility was a founding conception of modernist pictorial practice, beginning in impressionism, developing in neo-impressionism, and maturing in both fauvism and cubism [...] Modernist painting was not only sponsored by the logic of this structure; it also, as I have indicated, tried to reduplicate the structure’s own condition as cognitive image at the level of the individual work of art. The idea of a spatial scene that through the painting’s very appearance to its viewer opens onto the preconditions that both must sponsor perception and to which it must be transparent – this idea held generation after generation of modernists in thrall (KRAUSS, 1989, p. 56-9).

Em *Optical Unconscious*, Krauss aborda a prevalência da visão tomando como origem do advento modernista a figura do crítico de arte britânico John Ruskin³²⁷ (1819-1900), não tanto por sua produção textual – tachados pela ensaísta de sermões e “a flood of internal contradiction” (KRAUSS, 1994, p. 2) –, mas pela formação de seu olhar. Enquanto personagem do **relato paraliterário** de Krauss, Ruskin é apresentado como uma criança extremamente cerceada por seus pais, cuja possibilidade de exercício da liberdade não encontra outro veículo a não ser pelo seu olhar desencarnado. Assim, o jovem Ruskin desvencilha-se das restrições familiares através de sua visão despida de propósito e instrumentalidade em direção aos detalhes, padrões e traços do mundo: “It’s the stare’s relation to pattern, and its withdrawal from purpose” (KRAUSS, 1994, p. 2).

É precisamente esta atenção visual pura e desinteressada que constitui a vocação modernista do olhar de Ruskin. Apartada do contexto cotidiano instrumental, esta visão é desencarnada, uma vez que pressupõe o corpo passivo e imóvel de uma criança extremamente vigiada e bem comportada. Mesmo nas

³²⁶ Adota-se aqui a sugestão de Antonio Quinet quanto à existência de uma fenomenologia lacaniana da percepção visual que, segundo ele, “sustenta que há articulação no nível do próprio fenômeno, que o sujeito aí se inclui como dividido e que o objeto olhar como elidido é a condição e a causa de sua permanência, estabilidade e existência”. Ele ainda esclarece que a fenomenologia lacaniana “inclui o desejo e o gozo no mundo da percepção” (QUINET, 2002, p. 11-47). A contribuição de Lacan à fenomenologia é a cisão do sujeito, até então unificado e objetivo, no fenômeno e sua determinação pela linguagem.

³²⁷ Uma pequena curiosidade: em “Surrealist Painting” (1944), Clement Greenberg associa o Surrealismo à Irmandade britânica dos pré-rafaelitas – grupo de artistas vinculado à Royal Academy de Londres que existiu entre 1848 e 1853, e que John Ruskin defende entusiasmadamente contra as acusações de Charles Dickens.

viagens, Ruskin exercita esta “abstraction from the world” (KRAUSS, 1994, p. 5), visto que o rapaz, por não saber outro idioma que não o inglês, estaria menos interessado no conteúdo das conversas e das frases do que na riqueza sonora e visual das vozes e palavras. O interesse de Ruskin pelo espetáculo visual diante de si anuncia, com isso, a existência de um campo visual autônomo, distante das determinações e restrições imediatas de seu contexto corporal e familiar:

It’s like Ruskin’s using the old, shopworn, novelistic image of the theater – with the unfolding of the drama before him a metaphor of the unity of the world’s great stage – except that he’s a deaf-mute and can only see the scene as patterns and colors and lines. The theatrical continuum gets splintered and the senses go off each in its own direction. And for each sense there’s an image. And each image is independent, freestanding: autonomy in practice (KRAUSS, 1994, p. 6).

A infância de Ruskin fora, portanto, uma infância modernista. Diante das restrições impostas pelo mundo (seus pais) e pelo corpo, o rapaz comporta-se ao mesmo tempo em que refugia-se em um universo visual despido de instrumentalidade. É por consequência de sua obediência que Ruskin pode se retirar das contingências, focalizando seu olhar para a riqueza plástica do espetáculo que tem diante dos olhos. Portanto, o infante, articulando ao mesmo tempo submotricidade e sobrepercepção (algo que allude à situação de um espectador de cinema), é a personificação do Modernismo, assim definido por Rosalind Krauss:

They would be saying that “modernism” names an ideology, a discursive field whose occupants believed that art could stand alone – autonomous, self-justifying. Occupants consisting not only of artists but of ideologues as well: theorists, critics, writers, historians. [...] And I am saying nothing different. “My” modernism is, of course, another name for a discursive field that, like any other such field, is structured. The set of concepts that grids its surface not only organizes the facts within it but determines what, by their lights, will even count as facts. Thus in being the name of a historical period it not only points to the series of events that will figure within that period – “modernist” artists, “modernist” works of art – but to the self-understanding of the practitioners as they participated in those events, as they made their choices in relation to those concepts and not others (KRAUSS, 1994, p. 12-3).

Na definição acima, observa-se claramente a definição do Modernismo *greenbergiano* de Krauss segundo a perspectiva do quadrado semiótico: ele é um campo discursivo estruturado por um conjunto de conceitos que, por sua vez, delimita o próprio campo, estabelecendo seus limites. A iniciativa de Krauss leva adiante os seus esforços anteriores em considerar o *grid* um mito modernista. Em *The Optical Unconscious*, pressupõe-se também uma afinidade entre as reduções modernistas (*all-over*, monocromo, *grid*, figuras concêntricas etc.), o quadrado semiótico e a autonomia do campo discursivo modernista. **Tal relação soa muito mais adequada do que as iniciativas anteriores, na medida em que, ao contrário do que ocorre em “Sculpture in the Expanded Field”, são sobrepostos dois processos de redução formal: as poéticas modernistas e o quadrado de Greimas.** Krauss define o seu diagrama modernista seguindo a lógica utilizada tanto em “Sculpture in the Expanded Field” quanto em “Grids”: contra o pluralismo, o quadrado semiótico propõe um número limitado de

possibilidades que, por sua vez, estão fadadas à repetição, não havendo um desenvolvimento (ou evolução histórica).

O novo diagrama é criado a partir de uma das leis fundamentais da *Gestalt*, a oposição binária entre figura e fundo que condiciona a visão, cuja relação diacrítica pode ser emparelhada com o funcionamento sistêmico da linguagem (ao qual o quadrado de Greimas se vincula). Ao eleger este par como origem do quadrado, Krauss deixa de lado grande parte dos problemas encontrados na suposta antinomia inicial de “Sculpture in the Expanded Field”: um dos motivos por se constatar aqui uma maior coerência do quadrado semiótico modernista reside precisamente na eleição mais adequada do binômio inicial. Conforme a lógica do quadrado semiótico, é possível expandir a oposição a partir de sua dupla negação, de modo a configurar a forma final da ferramenta. Assim, ao binômio figura *versus* fundo, acresce-se não figura *versus* não fundo, sendo evidentemente este último par uma nova formulação da antinomia original (pois não figura é fundo, assim como não fundo é figura). A disposição então fica do seguinte modo:

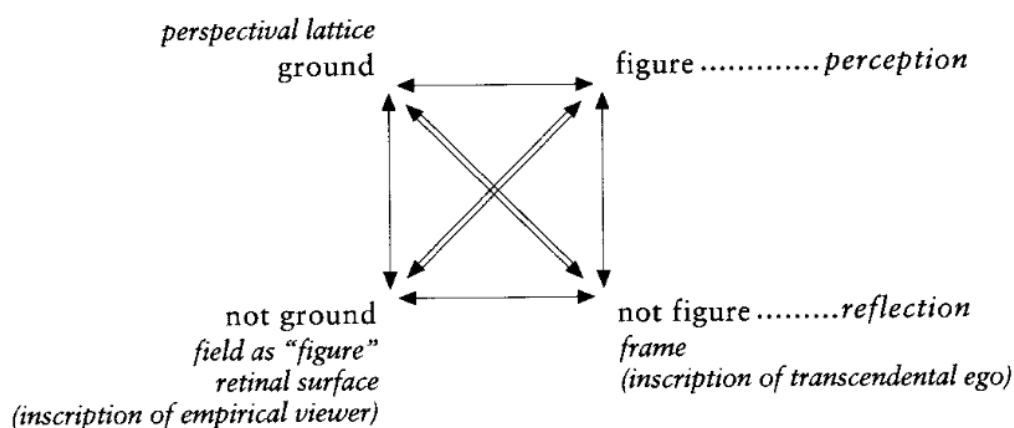


Figura 8: O diagrama modernista.

Ao se percorrer cada aresta do quadrado, constata-se a reincidência da oposição original: fundo *versus* figura; figura *versus* não figura; não figura *versus* não fundo; não fundo *versus* fundo. Tal reincidência não é uma mera repetição, todavia. Há diferenças entre os pares superficialmente idênticos, sendo precisamente essas distinções que demonstram a pertinência do diagrama modernista. Quanto a isso, Krauss sugere que o eixo neutro do quadrado motiva a produtividade modernista:

The not-figure/not-ground of the “neutral axis” is that peculiar conversion of empirical vision’s figure/ground distinction that can be seen to have generated one modernist icon after another: the grid, the monochrome, the all-over painting, the color-field, the mise-en-abyme of classical collage, the nests of concentric squares or circles. And while each is its own version of the neutralizing of the original distinction, none is an erasure of the terms of that distinction. Quite to the contrary. The terms are both preserved and canceled. Preserved all the more surely in that they are canceled (KRAUSS, 1994, p. 14-5).

É preciso compreender a preservação via obliteração à qual a ensaísta se refere. Para Krauss, a pintura modernista tem como ponto de partida a visão

empírica, cotidiana, onde impera a lei da percepção visual pautada pela interação entre figura e fundo. Este é apenas o ponto de partida, visto que o impulso modernista põe-se a investigar seu campo de autonomia mais cirurgicamente, interessando-se não tanto pelas relações entre figura e fundo, mas pelas precondições do próprio fenômeno visual, isto é, “the structure of the visual field as such” (KRAUSS, 1994, p. 15). Krauss propõe, portanto, uma distinção entre os dois campos visuais: o campo perceptivo que a condiciona (e que, por isso, lhe é anterior) a partir da lei da *Gestalt* e o campo visual, pautado não na diacronia empírica do campo perceptivo, mas na simultaneidade de uma forma cognitiva ideal: “Beyond the successiveness of empirical space’s figure/ground there must be this all-at-onceness that restructures successiveness as vision” (KRAUSS, 1994, p. 15).

Mas, pode-se argumentar, de onde Krauss retira o eixo neutro pautado pela autonomia do campo visual? Ele é, de fato, o eixo da *opticalidade* modernista, fundada em uma busca do fundamento ontológico do campo visual. “Vision field as such”: de fato, a investigação das próprias condições da visão é um dos lemas discursivos fundamentais do formalismo *greenbergiano*, tal como ele fora desenvolvido não apenas por Clement Greenberg, mas também por Michael Fried e a própria Rosalind Krauss. Comprovam este fato muitas passagens discutidas nos capítulos anteriores. Para Greenberg, por exemplo, um dos resultados do Cubismo Analítico de Picasso e Braque é “the illusion of depth and relief as such; as a disembodied attribute and expropriated property detached from everything not itself” (GREENBERG, 1992, p. 78). Michael Fried afirma, por sua vez, que “Frank Stella’s new paintings investigate the viability of shape as such” (FRIED, 1998, p. 77) e que as telas de Noland e Olitski estão fundadas em um conflito entre o ilusionismo pictórico “addressed to *eyesight alone*” (FRIED, 1998, p. 95) e a literalidade do suporte. A respeito de Pollock, Fried atesta que “Pollock’s field is *optical* because it addresses to *eyesight alone*” de modo que “the materiality of his pigment is rendered *sheerly visual*, and the result is a new kind of space – if it still makes sense to call it space – in which *conditions of seeing* prevail rather than one in which objects exist (FRIED, 1998, p. 224-5). Já as *stain paintings* de Morris Louis “may be regarded as nothing more than the *ground itself* under different *conditions of seeing*, and vice-versa. Like Pollock’s all-over canvases of 1947-50, Louis’s stain paintings are optical in that they address themselves to *eyesight alone*” (FRIED, 1998, p. 230). A abstração de Caro está também vinculada à *opticalidade* modernista, segundo a qual uma obra deve ser endereçada unicamente à visão, sendo as suas esculturas fatos visuais que devem ser considerados enquanto tipos diferentes de objetos *cognitivos*. Krauss, por sua vez, ao criticar uma exposição de Neil Williams, estabelece claramente uma cisão entre a pintura modernista e as demais vertentes retrógradas a partir da *vision as such*: “As advanced art has increasingly centered on the meaning of the *observer’s act*, probing the *nature of perception itself*, retrograde art has tended to imitate it by parody.” E, quanto à produção de Darby Bannard, ela afirma: “Seeing a Bannard is not only an extraordinarily voluptuous coloristic experience, but also an experience with the *act of seeing itself*” (KRAUSS, 1966, p. 33). Até mesmo em *Terminal Iron Works*, a propósito dos *Tanktotem* de David Smith, Krauss investiga o *torso-become-surface*, importando aí a plenitude superficial que desabilita o olho a buscar uma relação interior-exterior, possibilitando, em contrapartida, uma experiência perceptiva tida como um modo de abstração segundo o modelo *greenbergiano*.

O novo quadrado estrutura-se, portanto, a partir de uma oposição entre os eixos complexo e neutro, definidos por Krauss enquanto uma dicotomia entre percepção e cognição. No primeiro caso, a organização figura-fundo estabelece-se segundo um processo perceptivo pautado por uma pura exterioridade: a figura é um *outro* apartado tanto do fundo quanto do observador. No segundo caso, porém, ocorre um processo de pura imediaticidade, por meio do qual a figura é apreendida apenas para afirmar a autorreflexividade da atividade visual, compreendida enquanto um processo cognitivo: “No figure, then, either; but a limit case of self-imbrication. The perceptual terms are rejected thus, and marked by this rejection as not-figure and not-ground” (KRAUSS, 1994, p. 15). Krauss propõe, portanto, duas formas de visão: o eixo complexo da percepção e o eixo neutro da cognição entendido como uma visão em sua forma reflexiva (tal como os diversos exemplos acima de Greenberg, Fried e Krauss sugerem). Em relação ao eixo neutro, a ensaísta afirma: “the terms not just of seeing but of consciousness accounting for the fact of its seeing. It is the axis of a redoubled vision: of a seeing and a knowing that one sees, a kind of *cogito* of vision” (KRAUSS, 1994, p. 19). Em outros termos, uma presença evidente *para si*.

O *cogito* da visão está estreitamente associado, para Krauss, à perspectiva renascentista. Fundado em uma identidade entre o ponto de fuga e o ponto de vista, o esquema geométrico da perspectiva revela-se como um adequado dispositivo para a definição ontológica da pintura enquanto pura simultaneidade. Note-se aqui que a autora recupera indiretamente a divisão proposta por Lessing entre as artes do tempo e as artes do espaço. É precisamente este fato – qual seja, a retomada do par opositivo definido por Lessing – que revela uma curiosa proximidade entre *The Optical Unconscious* e *Passages in Modern Sculpture*. Pois, no segundo livro, Krauss elege a antinomia idealismo-externalidade (escultura da razão *versus* escultura da situação, núcleo *versus* superfície) para investigar a produção escultórica moderna através da inserção do temporal no visual; no primeiro, a autora renomeia essa estrutura analítica anterior, contrapondo o *cogito* da visão modernista – pautado na exclusão do tempo em benefício de uma pura simultaneidade – à pulsão escópica dos artistas do “optical unconscious” (KRAUSS, 1994, p. 217).

Isto posto, assim como *Passages in Modern Sculpture* pode ser considerado o esforço de Krauss em elaborar uma história do *medium* escultórico a partir de dois eixos opostos e paralelos, *The Optical Unconscious* é sua tentativa de rever a história do *medium* pictórico a partir de uma estrutura analítica bem semelhante. Do ponto de vista da estrutura narrativa, há também algumas semelhanças, como a divisão em estudos de caso e também o traço eminentemente paraliterário da escrita de Krauss: as anedotas, em *Passages*, sempre introduzem os capítulos, enquanto que em *The Optical* elas se tornam fragmentadas, entremeando a investigação, de modo a ressoar estruturalmente o foco investigativo na pulsação. Em ambos os casos, nota-se um entrelaçamento entre história da arte e crítica de arte, ecoando aí a opinião de Krauss exposta em “Reading Jackson Pollock, Abstractly” de que a distinção entre as duas áreas é, de fato, uma falsa distinção, pois:

Art history, as an academic discipline, shares its historical moment with the birth and development of modernist art. The perceptions out of which art history grew – perceptions that immediately widened the field of inquiry – depended in

turn on the radicalizing experience of that art. Riegl's opticality, Woringer's expressionism, the career revivals of Piero della Francesca or Georges de la Tour, the attempts to construct out of "style" an impersonal visual language – the list of those major planks in the art-historical program that were dictated by a specifically modernist experience of art is extremely long. And this symbiosis between modernism and art history affected critics as well. Roger Fry did not limit his subjects to Cézanne and cubist painting; they include Western painters from Giotto to Claude Lorrain in addition to topics within primitive art (KRAUSS, 1986, p 221).

Sendo assim, à disponibilidade imediata do suporte pictórico corresponde, por sua vez, a brevidade do olhar, tanto um quanto outro inassimiláveis no tempo. Note-se aqui que a opinião de Krauss desenvolvida ao longo de *The Optical Unconscious* quanto à perspectiva enquanto dispositivo óptico que sublinha o *cogito* da visão se contrapõe à opinião da autora desenvolvida alguns anos antes em "A View of Modernism", onde ela afirma que

perspective is the visual correlate of causality that one thing follows the next in space according to rule. In that sense, despite differences of historical development, it can be likened to the literary tradition of the omniscient narrator and the conventional plot (KRAUSS, 2010, p. 123).

Se em um primeiro momento há uma analogia entre narrativa e perspectiva, posteriormente tal analogia é desfeita por meio da substituição do narrador onisciente pelo olho cartesiano, da causalidade pela pura simultaneidade, sendo ambos, todavia, próximos em sua onipresença determinante. O Modernismo, por sua vez, radicaliza a conquista renascentista, de modo a tornar a imediaticidade pictórica – vinculada, por sua vez, à forma – o princípio fundamental de sua doutrina estética:

Modernism was to absolutize this "now," to insist that Painting exist within the indivisible present of the extremest possible perceptual intensity: the rush of pure color; the shock of light-on-dark as ground pulls level with figure; the reduction of the world to pattern. Nothing was to segment off the "now" from itself, not the chatter of narrative nor the distraction of description nor even the sense of a separation between the surface life of the image and the physicality of its support. The singleness of the pictorial datum was to be the mirror image of the form through which it was apprehended, it was to be the very picture of the instantaneity of vision-in-consciousness [...] a painting's meaning was to be found in the simultaneous separation and intactness of figure and ground, in the gestalt's operation as the concordance between absolute difference (figure versus ground) and complete simultaneity (no figure without ground) (KRAUSS, 1994, p. 213-4 e p. 216).

A passagem de uma atividade perceptiva para uma atividade cognitiva é ilustrada no diagrama pelos eixos dêiticos diagonais que relacionam não fundo à figura e não figura ao fundo. O primeiro caso é exemplificado pela trajetória de Piet Mondrian. Investigando pictoricamente as descobertas da teoria óptica desenvolvidas por físicos e fisiologistas ao longo do século XIX, o pintor não apenas reforça o isomorfismo entre o plano pictórico e o plano da retina, mas investiga a lei óptica enquanto uma forma cognitiva, a exemplo de *Pier and Ocean*, onde a paisagem é codificada em um conjunto de sinais (+ e -). O pintor

aprofunda ainda sua investigação da visão enquanto forma cognitiva puramente abstrata, transformando o fundo em figura através do *grid*:

The modernist not-ground is a field or background that has risen to the surface of the work to become exactly coincident with its foreground, a field that is thus ingested by the work as figure. In 1919 the *Plus and Minus* paintings would give rise to the lozenge pictures which Mondrian would now organize by means of complete and regular grids. [...] Leaving behind only the marks of the infrastructure of the field, scoring and crossing its surface like so many restatements of its geometrical givens. Its simultaneity would be figured forth in this brilliant, obsessional hatching. It would be his first truly systematic reinvention of the ground as figure (KRAUSS, 1994, p. 16).

Inversamente, a transformação da figura em fundo é investigada por outros pintores modernistas, a exemplo das janelas de Matisse, das colagens de Picasso e dos quadrados aninhados de Frank Stella. A estrutura da não figura é aquela associada ao *mise-en-abyme*, visto que “the frame-within-a-frame is a way of entering the figure into the pictorial field and simultaneously negating it, since it is inside the space only as an image of its outside, its limits, its frame” (KRAUSS, 1994, p. 16). Neste caso, figura e fundo estão organizados segundo uma relação dedutiva (Krauss parece aqui se referir implicitamente a Michael Fried) que estabelece uma implicação simultânea entre os dois termos, sendo considerada uma “picture of pure immediacy and of complete self-enclosure” (KRAUSS, 1994, p. 19). Além disso, a própria ideia de um enquadramento enquanto traço de uma completude conceitual aponta reflexivamente para o próprio diagrama estruturalista, enquanto uma lógica operativa que circunscreve as possibilidades do próprio sistema.

De modo bastante distinto do campo expandido da escultura pós-modernista, o quadrado semiótico de *Optical Unconscious* circunscreve, com isso, a pintura modernista tal como ela é teorizada por Clement Greenberg. Sendo assim, Krauss elabora um diagrama sobre a concepção *greenbergiana* do Modernismo. Que esta ferramenta estrutural própria a sua fase formalista estruturalista sirva para organizar cognitivamente a apologia histórica da arte abstrata do formalismo *greenbergiano* só torna os fatos tanto surpreendentes quanto irônicos.³²⁸

³²⁸ Em *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss realiza um deslizamento do quadrado semiótico de Greimas (grupo Klein) ao *Esquema L* de Lacan e à figura-matrix de Lyotard, sendo tal passagem fundamental ao esforço da autora em elaborar uma contra-história do Modernismo hegemônico sob a perspectiva da psicanálise. Apesar de bastante interessantes, esses deslocamentos mais prometem do que cumprem, visto pouco aprofundarem a pesquisa formal de Krauss, reiterando apenas sua autoridade discursiva e o uso literário da psicanálise. O *Esquema L* é utilizado por Krauss enquanto imagem que subverte a transparência e a simultaneidade pressupostas no grupo Klein (quadrado semiótico). O sentido operatório do diagrama lacaniano é, portanto, fundamentalmente ilustrativo. Assim como Lacan recupera o gráfico estruturalista para inserir nele uma relação assimétrica, bem como um fluxo, Krauss propõe-se a retomar a lógica modernista *greenbergiana*, pautada no *cogito* da visão, a fim de revelar o seu inconsciente óptico. A analogia aqui se funda por uma erosão interna: a desconstrução de uma lógica a partir de sua recuperação (note-se que esta operação – desconstruir ao recuperar – é o cerne da resistência à condição pós-meio que Krauss define alguns anos mais tarde). A fim de demonstrar o funcionamento da matrix, Lyotard recorre, por sua vez, a Sigmund Freud, em especial o ensaio “Batem numa criança – contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais”, um dos textos basilares onde se observa o quadro da fantasia. Em sua dupla desconfiança do sistema estruturalista e da redução fenomenológica, a matrix de Lyotard é utilizada por Krauss como um

3.2

Em nome de Pablo Picasso

3.2.1

Our modernity, which is to say our postmodernity

Dada a importância do Cubismo para o desenvolvimento da apologia histórica da arte abstrata, abundam referências a Picasso na obra de Krauss. A autora debruça-se sobre a obra do artista espanhol em alguns ensaios específicos, como é o caso de “The Cubist Epoch”, discutido no segundo capítulo. Em *Passages in Modern Sculpture*, Krauss também se volta para as esculturas de Picasso a partir de uma comparação com a obra de Boccioni:

If Boccioni had carved the center of the bottle into a discrete shape that would confer an essential unity onto the object, Picasso’s constructions fail to deliver that “sign” of unity through which the essence of the object can be grasped. So the stationary viewer of the Picasso relief is not released from the object’s front and propelled around its sides. He is left with the reality of his placement and the resulting lack of the futurist form of knowledge. There is no singular shape lying at the core of these constructions which the viewer can read as the generative idea that operates beyond the dissaray of their assembled, perceptual facts (KRAUSS, 1981, p. 47).

Se no fragmento acima pressupõe-se a desconfiança de Krauss em relação ao idealismo escultórico – suspeita que perpassa todo o seu livro em detrimento da valorização de uma experiência fenomenológica –, há também nele

dos fundamentos teóricos que justificam as criações dos artistas do *Optical Unconscious*. Tanto a simultaneidade quanto a atemporalidade da matrix fantasmática não permitem a Lyotard defini-la como um sistema ou uma estrutura. Apesar de ambas serem invisíveis e sincrônicas, Lyotard as considera diametralmente opostas, porque enquanto o sistema é um entidade inteligível baseada em um conjunto de regras formais que, por sua vez, estabelecem relações de negação e de contradição, a matrix – o inconsciente – não conhece nenhuma dessas duas operações. A aparente coerência de “Batem numa criança”, por exemplo, mascara um conjunto de impulsos que se apresentam simultaneamente, com os seus elementos ocupando posições distintas, mas sobrepostas. Em vez de ser um sistema que confere inteligibilidade ao que nele se instala, a matrix – sendo também invisível e sincrônica tal qual o espaço isotrópico estruturalista – é um “congealed bloc of contradictions”. Ao contrário do que ocorre com o *Esquema L*, o grupo Klein, o diagrama de Greimas, entre outros esquemas apropriados pela ensaísta, a matrix não é aplicada objetivamente a nenhuma produção artística. Devido a isso, ela surge exposta no verbete “Istropy”, de *Formless*, – agrupando, sob a proposta de uma destruição da forma lida enquanto dissolução da diferença, o mimetismo animal de Roger Caillois, o embaçamento das diferenças das fotografias surrealistas de Bellmer e Man Ray, o derretimento da imagem de Raoul Ubac. Ou ainda em “Pulse”, onde a instalação *Box*, de James Coleman, ao estar estruturada em um ritmo intermitente do *flicker* estreitamente associado aos golpes de boxe que o vídeo veicula, permite à ensaísta desenvolver uma análise baseada na perspectiva psicanalítica do trauma e do ritmo do choque: “the upsurge of extreme violence to the organism, which prefigures its extinction even while it compels repetition to infinity” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 164). E também no capítulo sobre os *sketchbooks* de Picasso, fomentando o desejo de Krauss em questionar a interpretação da obra do artista por um paradigma modernista que estabelece, por sua vez, um espaço autônomo para o pintor e seu exercício pictórico. Enquanto *forma*, a matrix de Lyotard confirma, uma vez mais, a obsessão de Krauss em definir um formalismo alternativo, mas de certo modo complementar, àquele de seus anos de formação.

ressonâncias da perspectiva *greenbergiana* sobre as esculturas de Picasso. Pois Krauss comenta justamente a dissociação entre massa e volume que as construções de Picasso propõem, sendo possível representar o volume sem se recorrer a uma substância sólida. Os relevos de Picasso resultam de uma combinação de planos, entre os quais residem espaços preenchidos pelas sombras.³²⁹ Assim, diante das guitarras e dos violinos de Picasso, o observador constata um “corrugated plane – a surface that has become dense with the cues of tactile experience: shadow and texture” (KRAUSS, 1981, p. 48).

Associado a isto, encontram-se também as citações da linguagem pictórica (sobretudo as hachuras, as orelhas do violino de tamanhos diferentes e também as cordas do violino convergindo para um único ponto) já observadas anteriormente por Greenberg quando o crítico propõe uma emancipação dos procedimentos descritivos de suas funções representativas (volume, profundidade e perspectiva, respectivamente). A proeza de Picasso reside no deslocamento dos elementos representativos comuns ao ilusionismo da linguagem pictórica para o espaço literal da escultura:

In all these cases the fragments of descriptive language fail to integrate the separate planes of the constructions into a single, coherent object. In their calculated failure to do so, they take on a kind of frozen existence much the way the words in cubist collages, deprived of a linguistic context in which to perform, turn into inert objects (KRAUSS, 1981, p. 50-1).

As esculturas de Boccioni e Picasso são antitéticas, na medida em que a primeira se baseia em um modelo de inteligibilidade que a circunscreve em um espaço conceitual, enquanto que a segunda está vinculada às contingências perceptivas associadas ao espaço “real” do mundo. Se sua fase cubista é unanimemente considerada o seu período áureo, as investigações posteriores são, em geral, tidas com desconfiança pelos críticos. **Clement Greenberg, por exemplo, não hesita em atestar uma certa decadência qualitativa do pintor em seu período de maturidade, caracterizada por um cubismo que nada mais seria do que a paródia de si mesmo.** Krauss, por sua vez, observa resquícios neoclássicos nas construções de Picasso e Gonzalez, não havendo nestas esculturas a radicalidade de suas colagens. O retrocesso de Picasso é ainda visto em obras políticas como *Guernica*, cujo comentário irônico de Jasper Johns em *Weeping Woman* questiona as premissas historicistas ao mesmo tempo em que confirma a lógica cíclica desenvolvida por Clement Greenberg para a trajetória do artista espanhol.³³⁰

³²⁹ Yve-Alain Bois, em seu ensaio sobre a obra de Donald Judd, também observa como o espaço negativo se transforma em matéria escultórica, sendo este um procedimento que vincula Picasso ao artista minimalista. Em “The Semiology of Cubism”, o historiador comenta que “It is only after having dissociated chiaroscuro form this illusionist function – and this will occur in 1910, during the rather traumatic summer spent in Cadaqués – that Picasso will eventually understand that sculpture is not necessarily massive, and indeed that African sculpture, for the most part, abandons the Western equation of volume equals mass” (BOIS, 1992, p. 173).

³³⁰ Segundo Krauss postula em “Jasper Johns: Functions of Irony”, o ataque irônico de Johns volta-se, nas pinturas do início da década de 1970, em especial *Weeping Woman* e *Scents*, ao gênero da pintura histórica. Os títulos das duas obras referem-se às apropriações de Johns de nomes de obras de Picasso e Pollock. No primeiro caso, a tela pintada em 1937 seria um prosseguimento das preocupações do pintor em relação aos desastres da Guerra Civil Espanhola e registrados pouco tempo antes em *Guernica*. Composta por um tríptico, a *Weeping Woman* (1975), de Jasper Johns, é constituída em todas as suas partes por hachuras pictóricas que evocam tanto a tela homônima de Picasso quanto uma das obras mais exemplares do cubismo, *Les*

A partir da década de 1980, Krauss volta a interrogar a poética de Pablo Picasso, tendo esta sido o seu objeto de análise em “In the Name of Picasso”, inaugurando na ocasião aquilo que Hal Foster descreve como “a semiological account of modernism [that] has emerged in which collage and construction are privileged as the instauration not of a high formalist reflexivity but of a structural analysis of the visual sign, of its nonsubstantial, arbitrary aspect” (FOSTER, 1990, p. 246-8). A Krauss unem-se outros autores assim descritos pela autora: “The extremely small group of scholars who have, in print, called this break by the name it’s been given here comprises Jean Laude, Pierre Dufour, Françoise Will-Lavaillant, Pierre Daix, Yve-Alain Bois, and myself” (KRAUSS, 2010, p. 235).

Publicado originalmente no 16º volume da revista *October*, “In the Name of Picasso” aprofunda a investigação que Krauss desenvolveu meses antes em “Re-Presenting Picasso”, ensaio que integrou a edição especial da *Art in America* de dezembro de 1980, voltada unicamente para o artista. A estes dois escritos, unem-se mais tarde “The Motivation of the Sign” – contribuição de Krauss para o simpósio sobre Picasso e Braque por ocasião da exposição *Picasso and Braque: Pioneering Cubism*, ambos os eventos ocorridos no MoMA em 1989 e organizados por William Rubin³³¹ – “Life with Picasso” (1986) e, por fim, *The*

Demoiselles d'Avignon. Neste caso, o pintor espanhol já demonstra uma desconfiança quanto à possibilidade (e a obrigação) das hachuras em significar a tridimensionalidade, tendo o artista libertado este procedimento pictórico de suas normas prescritivas convencionais. Tal procedimento é também encontrado em *Weeping Woman*, onde Picasso atribui às hachuras um certo sentimentalismo solidário aos conflitos bélicos, todavia alheio ao período áureo cubista. Presentes tanto na fase inicial do cubismo quanto na fase final, as hachuras são, com isso, um elemento historiográfico de articulação desse movimento artístico. A tela de Johns condensa a fase áurea inicial do Cubismo e o seu período tardio problemático, tanto pelo tamanho e quantidade das telas (que remetem à pintura histórica) quanto pela forte presença de tal recurso pictórico. Krauss interpreta esta condensação como uma ironia dirigida pelo próprio pintor quanto à possibilidade de um processo histórico, pois a conquista cubista do período inicial e o “fracasso” de seu período final questionam não as investigações dos pintores, mas a própria possibilidade de um progresso linear baseado em uma narrativa. Ao que parece, a opacidade oferecida por *Sweeping Woman* ilustra, com isso, a lógica cíclica *greenbergiana*, de vez que “the works by Johns, in their evocation of several moments – and monuments – central to the development of modern art, are engaged with the enterprise of history painting. But their subject is failure, promising beginnings that lead to convulsive or ineffectual ends. Their subject is ‘growth’ as stasis. It is in this sense that Johns maintains the ironic attitude. For the works convey a deep skepticism about the significance imputed to the historical process” (KRAUSS, 1976, p. 98). Subjacente à consideração do fracasso do Cubismo Tardio reside uma lógica cíclica de auges e declínios proposta por Clement Greenberg. Tendo por base o binômio Conception-Realization, o crítico organiza, em “Picasso at seventy five”, o percurso artístico do pintor espanhol do seguinte modo: se no período compreendido entre 1905 e 1926 verifica-se a fase de plena realização artística, posteriormente instaura-se uma crise de realização que não lhe retira o mérito artístico pela persistência da concepção (sendo o descompasso entre os dois termos a origem do interesse das obras desse período). Somente em 1937 manquejam ambos os termos, fazendo com que suas obras percam em qualidade, apresentando um cubismo que nada mais é do que a paródia de si mesmo. “Cubism is more than travestied, it is caricatured in such late pictures as *Winter Landscape* (1950) and *Chimney of Vallauris* (1951)” (GREENBERG, 1992, p. 63). A mesma lógica é utilizada pelo autor para análise da obra de Jackson Pollock no ensaio “‘American-Type’ Painting”.

³³¹ Patricia Leighton descreve do seguinte modo o evento: “New York’s big modernist event in the fall of 1989 was the opening of the exhibition ‘Picasso and Braque: Pioneering Cubism’ at the Museum of Modern Art, the swan song of retiring Director of the Department of Painting and Sculpture, William Rubin. Now was the culminating moment for Rubin to present his version of the formation of that foundational style of twentieth-century art, when two men heroically

Picasso Papers, livro que sintetiza a abordagem da ensaísta e também questiona o “abandono do Modernismo” por Picasso quando o pintor afasta-se do cubismo em direção ao neoclassicismo. A fim de compreender a análise semiológica proposta por Krauss, considere-se, neste momento, “In The Name of Picasso”, que integra *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*.

3.2.2

O priom de Picasso

“In the Name of Picasso” parte da desconfiança de Krauss quanto a uma interpretação biográfica da obra de Pablo Picasso.³³² Sobre duas obras do pintor espanhol – *Seated Bather* (1930) e *Bather with Beach Ball* (1932), ambas integrantes da coleção do MoMA – Krauss afirma:

As a pendant to the *Seated Bather*, this work [*Bather with Beach Ball*] displays a contrary mood, a lugubrious sense of play instead of the earlier image’s desiccated wrath. But in all those conditions that we would call style the paintings are nearly twins. Both exploit a simple backdrop to force a sculptural experience of their theatrically isolated forms. Both conceive the figure as constructed out of parts whose provisional coherence effect as transformation from one thing (bone, balloon) to another (pelvis, breast) (KRAUSS, 1986, p. 23).

A despeito da similaridade formal e da proximidade de surgimento entre as duas obras, William Rubin, “one of leading Picasso scholars” (KRAUSS, 1986, p. 23), defende uma cisão estilística na poética do artista, estreitamente vinculada aos motivos que as duas, respectivamente, representam: duas das mulheres de Picasso, Olga Picasso e Marie-Thérèse Walter:

[...] In Rubin’s suggestion that Olga and Marie-Thérèse provide not merely antithetical moods and subjects for the pictorial contemplation of the same artist, but that they actually function as determinants in a change in style, we run full tilt into the Autobiographical Picasso [...] The changes in Picasso’s art, he went on to say, are a direct function of the turns and twists of the master’s private life.

‘pioneered’ Cubist form. This view of artmaking has long been associated with MoMA, which has stood for an unchanging canon of artists who singlehandedly (or, as in this celebrated case, collaboratively) created the greatest artistic achievements of modern art through personal ‘genius’ alone. Thus Rubin’s narrowing the phenomenon of Cubism to the interaction of two men, despite the scores of artists and critics who participated in and theorized its manifestations, and his rigid focus on the biographies of Picasso and Braque, with little reference to social or historical issues, was thoroughly consonant with the version of modern art that unfolds in the display of MoMA’s permanent collection. To celebrate this unprecedented two-man Cubist retrospective, in November 1989 Rubin assembled 25 Picasso and Braque scholars from France, Germany, England, Russia, and America in a four-day closed-door symposium” (LEIGHTEN, 1994, p. 91).

³³² Em “Reading Jackson Pollock, Abstractly”, Krauss também comenta a respeito de uma “growing confusion that surrounds twentieth-century abstract art in general, and abstract expressionism in particular” (KRAUSS, 1986, p. 225), que se traduz em uma forte tendência no circuito acadêmico da história da arte: “most people confuse a painting’s theme or subject, in short, its meaning, with its pretext, its figural referent, its depicted object [...] For some time now it has been a category energetically filled by scholars” (KRAUSS, 1986, p. 225).

With the exception of his cubism, Picasso's style is inextricable from his biography (KRAUSS, 1986, p. 24-5).

A abordagem de Rubin se insere em uma tendência de críticos e historiadores em interpretar a produção artística em função da trajetória privada do artista. Tal perspectiva, todavia, se destaca na medida em que descarta a própria formação de Rubin como historiador da arte, havendo aí uma substituição das categorias historiográficas transpessoais (estilo, contexto socioeconômico etc.) por um enquadramento denominado por Krauss de "history of the proper name" (KRAUSS, 1986, p. 25). A crítica de Krauss parece devedora da "morte do autor" de Barthes, segundo o qual

a história da literatura que se pode encontrar na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos, suas paixões [...] A *explicação* da obra é sempre buscada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de uma só e mesma pessoa, o *autor*, a revelar sua "confidência" (BARTHES, 2004, p. 58).

Sendo assim, a história do nome próprio reforça uma leitura estreita da *mimesis*, segundo a qual uma obra de arte nada mais é do que a cópia de um objeto real. Com isso, uma pintura – tal qual um nome próprio – aponta inequivocamente em direção ao seu referente:

A picture is thus a label – only a visual rather than a verbal one – which picks out something in the world and refers to it. And its meaning is used up in this act of reference. It is in this sense that the mimetic is image (or representation) like the traditionally understood proper name. Both are types of labels, modes of reference; in both cases the meaning is conducted through, limited to, just this referential channel (KRAUSS, 1986, p. 27).

Ao lado de Rubin,³³³ outros autores também recorrem a esta abordagem historiográfica, interpretando a obra de Picasso em função da vida do artista. Por esta ótica, *La Vie* (1904) – uma das obras mais emblemáticas de seu Período Azul – é lida por um conjunto de ensaístas em função das relações conturbadas de Picasso com as mulheres. Que o quadro apresente o retrato de Carlos Casajemas – pintor espanhol amigo de Picasso que se suicidara em 1902³³⁴ –

³³³ Além disso, em "Re-Presenting Picasso", Krauss sugere que William Rubin, em seu texto "Cézannisme and the Beginnings of Cubism", propõe que a invenção do Cubismo dependera mais do paciente controle das elisões espaciais de Cézanne por Braque do que do jogo de planos e padrões que Picasso desenvolvera contemporaneamente a partir da escultura africana: "In staging that early Cubism would have happened even without Picasso, Rubin (intentionally or not) drives a wedge between the vast corpus of the artist's work – Picasso proper, we could say – and Cubism" (KRAUSS, 1980, p. 92).

³³⁴ A amizade entre Picasso e Casajemas atrai bastante biógrafos, visto que diz-se que Picasso deixou de cuidar de seu amigo, apressando seu suicídio: "The friend in question was Carles Casajemas, with whom Picasso was close for several years, sharing a loft-studio in Barcelona. The two of them went to Paris for three months in 1900, but Picasso hustled Casajemas back to Barcelona when he seemed to be having a nervous breakdown as a result of an unconsummated affair with the married Germaine Pichot. Taking Casajemas with him to Malaga, where he could get financial help from his uncle, Picasso began to find his friend's erratic and obsessional behavior unmanageable. Thereupon he arranged passage for Casajemas back to Paris, where the

como um substituto da própria imagem do artista encontrada em rascunhos da obra só motiva uma “história do nome próprio” que questiona Krauss:

What is most particularly left out of this account is the fact that the work is located in a highly fluctuating and ambiguous space of multiple planes of representation due to the fact that its setting is an artist’s studio and its figures are related, at least on one level, to an allegory of painting (KRAUSS, 1986, p. 29).

Se essa espécie de leitura positivista já é redutora em uma pintura figurativa como *La Vie*, ela se torna ainda mais problemática para as obras cubistas de Pablo Picasso. Krauss menciona dois exemplos: a análise de Linda Nochlin para *The Scallop Shell* (1912) e a de Robert Rosenblum para as impressões tipográficas encontradas nas telas cubistas. No primeiro caso, Nochlin, em “Picasso’s Color: Schemes and Gambits”³³⁵, atribui ao plano inclinado que surge na parte direita da tela, pintado tal qual a bandeira francesa, sobre o qual se lê “Notre avenir est dans l’air”, a confirmação da nova moradia de Picasso. *The Scallop Shell* sublinha o encanto do pintor com a França, não havendo na interpretação de Nochlin nenhuma reflexão a respeito da conexão desta obra com o advento da colagem:

Conceived at about the same time as the famous first collage, *Still Life with Chair Caning*, the work in question echoes many other canvases from early 1912, in which the introduction of some kind of large plane which, like the chair-caning or the pamphlet “*Notre avenir...*,” is a wholly different color and texture from the monochrome faceting of analytic cubism, and inaugurates both the invention of collage and the opening of cubism to color (KRAUSS, 1986, p. 30-1).

De modo semelhante, Rosenblum, no ensaio “Picasso and the Typography of Cubism”,³³⁶ mapeia as referências jornalísticas encontradas nas colagens cubistas. Os fragmentos dos títulos dos periódicos são lidos pelo autor como nada além de referências diretas aos veículos dos quais foram retirados. Em outras palavras, Rosenblum devolve às frações os seus nomes completos, constituindo tais fragmentos a imagem do mundo moderno. O autor desenvolve uma “realist reading that interprets the move [to newsprint] as welcoming the possibility of directly including the artist’s surroundings of cafe and studio within the picture” (KRAUSS, 2010, p. 246-7). John Richardson também desenvolve uma interpretação baseada nas reviravoltas pessoais de Picasso. Veja-se a descrição de seu estudo por Krauss em “Re-Presenting Picasso”, denominado pela autora como uma visão expressionista (isto é, baseada na noção de que a obra seria a exteriorização da subjetividade do artista):

The expressionist view, advanced by John Richardson among others, walls Picasso’s career off from the large and threatening terrain of History or Economics and establishes it within the domestic space of “private life.” The

inevitable took place. Rejected by Germaine, Casajemas put a bullet through his head in the belief that he had murdered her” (KRAUSS, 1999, p. 262).

³³⁵ Publicado na *Art in America*, vol. 68, n. 10 (dezembro de 1980).

³³⁶ Publicado em *Picasso in Retrospect*, livro organizado por Roland Penrose e John Golding em 1973.

successive transformations of the Protean Picasso thus result from a set of personal determinants, what Dora Maar once set down as the five functions of Picasso's style: his woman, his house, his poet, his circle of admirers, his dog. The Protean Picasso is thus pure personality, and his most accurate historian will be his most assiduous biographer (KRAUSS, 1980, p. 91).

Frente a essa tendência positivista e biográfica³³⁷ que tende a criar para cada elemento pictórico um “laço natural na realidade” (SAUSSURE, 2006, p. 83), Krauss desenvolve uma análise alternativa da obra de Pablo Picasso. Sua estratégia desdobra-se de duas maneiras: de um lado, na apropriação da teoria semiológica de Saussure para a análise das colagens cubistas. De outro lado, Krauss repensa – na parte conclusiva de *Picasso Papers*, “Dime Novels” – a conexão entre biografia e obra poética, invertendo a “história do nome próprio” a partir das considerações desenvolvidas por Roman Jakobson em *A geração que esbanjou seus poetas*.

Conforme se comentou anteriormente, o nome de Jakobson está estreitamente associado ao formalismo russo, sendo ele um de seus principais entusiastas. Em termos gerais, o formalismo russo tinha por objetivo principal investigar a função poética como fato importante da linguagem, lançando luz sobre uma área até então pouco considerada pela linguística tradicional. Tal iniciativa é reforçada ainda pelo grupo OPOIAZ (Associação para o Estudo da Linguagem Poética), fundado em 1917. Boris Schnaiderman descreve do seguinte modo a aversão dos formalistas em relação aos elementos extraliterários:

Desde o início a nova corrente se caracteriza por uma recusa categórica às interpretações extraliterárias do texto. A filosofia, a sociologia, a psicologia etc. não poderiam servir de ponto de partida para a abordagem da obra literária. Ela poderia conter esta ou aquela filosofia, refletir esta ou aquela opinião política, mas, do ponto de vista do estudo literário, o que importava era o *priom*, ou processo, isto é, o princípio da organização da obra como produto estético, jamais um fator externo [...] O trabalho crítico dos chamados formalistas voltava-se para o contingente, o imediato, o palpável, o analisável (SCHNAIDERMAN, 1976, p. ix-x).

A intolerância em relação aos elementos externos à forma poética, explicitamente declarada nos textos teóricos de batismo desta corrente de estudos literários é, todavia, menos um dogma do que um estereótipo que os detratores do formalismo russo posteriormente se apressariam em rotulá-lo. Como comprova a própria trajetória de Jakobson, a suposta ortodoxia formalista cede lugar a um movimento dialético da forma poética, sem que a realidade da obra se coloque à parte da realidade do mundo:³³⁸

³³⁷ Em “Re-Presenting Picasso”, Rosalind Krauss também expõe sua desconfiança quanto a uma leitura historicista de Picasso, cuja abordagem tende a projetar uma unidade coesa em direção à qual toda a trajetória do artista espanhol se encaminha. Essa espécie de linearidade pressuposta na perspectiva historicista é questionada pelo percurso de Picasso, marcado por idas e vindas estilísticas que impedem a eleição de um caminho único que conduza à redução essencial de sua obra, à conquista de uma pura essência pictórica (1980, p. 91).

³³⁸ Todorov afirma que os formalistas esforçaram-se consideravelmente para solucionar o problema entre a realidade literária e a realidade à qual se refere a literatura. Em *A geração que esbanjou seus poetas*, Jakobson, ao analisar “Eu”, de Maiakóvski, formula uma “luta desesperada do poeta com a vida cotidiana” (2006, p. 17), buscando o primeiro libertar-se da inércia e do

Quando se estuda em pormenor a contribuição dos formalistas russos, percebe-se desde o início uma tendência marcada a levar em conta a relação dialética entre sincronia e diacronia, a ver a língua como um fenômeno social e, como tal, relacionada com as demais “séries sociais”, e sobretudo uma acentuada importância atribuída ao estudo histórico tanto da linguagem como da sua expressão literária (SCHNAIDERMAN, 1976, p. xiv).

Um exemplo disso é, sem dúvida, *A geração que esbanjou seus poetas*, escrito por Jakobson em 1930, onde se lê:

Segundo uma conhecida exigência de Maiakóvski, “o poeta deve apressar o tempo”. E eis que ele já olhava as linhas que antecipavam sua morte com os olhos do leitor do dia seguinte. Essa carta, com seus diversos motivos literários, e a própria morte de Maiakóvski estão entrelaçadas de modo tão íntimo com sua poesia, que só é possível lê-la nesse contexto [...] O poeta sente a coerção de seus próprios versos, e seus contemporâneos, a fatalidade de seu destino. Será que alguém não teria hoje a sensação de que os livros do poeta são um roteiro por meio do qual ele representa o filme de sua própria vida? [...] Este motivo perde, pouco a pouco, seu caráter literário. Passa, inicialmente, dos versos à prosa [...] e da prosa para a vida (JAKOBSON, 2006, p. 12-3 e p. 35-7).

Em franca oposição àqueles que consideraram a morte de seu amigo e poeta ³³⁹ Vladímir Maiakóvski (1893-1930) inesperada, Jakobson refaz o percurso que o levou ao suicídio, não de modo biográfico, mas propriamente o considerando como um fato histórico-literário: a presença obsessiva do suicídio na obra de Maiakóvski, fazendo o poeta experimentar poeticamente as suas variantes. Nota-se, com isso, uma espécie de afrouxamento da aversão inicial aos

entorpecimento em que o mergulha a segunda. O interessante a notar é que a própria vida cotidiana, em outras obras do poeta, é personificada, sendo, pois, uma “tendência animada” que institui uma mitologia poética na obra de Maiakóvski pautada pela antinomia entre “eu” e “não-eu”, entre o eu-criador e o eu-empírico. Mais à frente, Jakobson resume do seguinte modo a expurgação da vida do dogma formalista e o seu retorno fantasmagórico: “O rígido credo literário dos formalistas conduzia inevitavelmente a poesia dos futuristas russos à antítese do formalismo – ao “grito bruto do coração”, à sinceridade despuída. O formalismo colocava o monólogo lírico entre aspas, maquiava o “eu” poético sob um pseudônimo. O horror toma proporções imensas quando subitamente a fantasmagoria do pseudônimo se revela, e, derrubando as fronteiras, os fantasmas da arte emigram para a vida, como a moça de um antigo roteiro de Maiakóvski, raptada de um filme por um pintor louco” (JAKOBSON, 2006, p. 42). Sobre Jakobson, Boris Schnaiderman conclui: “Como ele estava longe, já em 1919, das afirmações extremadas de alguns companheiros do formalismo russo, no sentido de que a arte e a literatura nada teriam a ver com a vida social! Pois, no mesmo trabalho, lemos: ‘o desenvolvimento da teoria da linguagem poética será possível somente quando a poesia for tratada como um fato social, quando for criada uma espécie de dialetologia poética’” (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 178).

³³⁹ Conforme pontua Haroldo de Campos, a proximidade com poetas e artistas foi algo que marcou toda a trajetória de Jakobson. Quanto a isso é significativo que o autor tenha reconhecido o decisivo impacto que a experimentação de Picasso lhe causou, abrindo perspectivas para sua análise do jogo formal da linguagem. Este registro encontra-se em seu texto “Retrospecto”. Tal proximidade anuncia também o fértil momento da arte russa quando surgiu o formalismo, com descobertas e investigações prolíferas em muitos campos, como o teatro de Meyerhold, o cinema de Eisenstein e também o Suprematismo. Jakobson veio ao Brasil em 1968 para proferir algumas palestras depois publicadas em uma coletânea, tendo sido também professor da Columbia University.

elementos extraliterários, explicitamente referida pelo seu autor quando afirma que:

A crítica literária rebela-se contra as ligações imediatas, diretas, entre a poesia e a biografia do poeta. Mas é absolutamente impossível concluir por uma necessária desvinculação entre a vida do artista e sua arte. Tal antibiografismo seria o lugar-comum invertido de um biografismo mais que vulgar. [...] Foi o próprio Maiakóvski quem escreveu que até o traje do poeta, até sua conversa doméstica com a mulher deveriam estar determinados pela totalidade de sua produção poética. Maiakóvski compreendia perfeitamente a estreita ligação entre biografia e poesia (JAKOBSON, 2006, p. 39-40).

Seguindo a trilha de Jakobson, Krauss então inverte a equação entre vida e obra, ou melhor, faz uso de um biografismo que se justifique *intra-literariamente* (isto é, um biografismo nas malhas do *príom*). Ela sugere então que não são as reviravoltas pessoais de Picasso que explicam sua obra, mas, em vez disso, que sua biografia está em função de sua arte, sendo utilizada para a motivação do dispositivo poético: “what is true of a story’s turn of plot is equally true of the artist’s real-life events. Those, as well, are produced for the sake of his art; they, like everything else with semantic content, are there to ‘motivate the device’” (KRAUSS, 1999, p. 236). Desse modo, as mulheres com que Picasso se relacionara em vida são eventos elaborados para a motivação de seu fazer pictórico.

Em seu ensaio “Life with Picasso”, elaborado por ocasião de uma exposição na Pace Gallery em 1986, Krauss explora um conjunto de desenhos encontrados nos cadernos de Picasso produzidos entre 1922 e 1927. Neles, em meio a um apanhado restrito de temas investigados pelo pintor, surge um elemento estrutural produtivamente recorrente em sua obra: a elaboração do rosto em termos de contraste,

the conflation of front view and profile that sets in during this year [1926] becomes a major structural device of Picasso’s work. The experience repeatedly generated by this device is that one is not looking at a single figure, but at two figures, one the double of the other (KRAUSS, 1986, p. 117).

Krauss sugere que uma das faces seja a de Marie-Thérèse Walter, dada a proximidade entre seus traços e uma das figuras ovais, de cabelos loiros e nariz romano. Os dois rostos – um frontal e outro de perfil – representam um par estrutural que veicula os extremos da feminilidade. Tal sugestão encontra, todavia, um entrave biográfico, na medida em que Picasso haveria representado Walter antes mesmo de conhecê-la. **A previsão na obra de uma ocorrência real: eis a forma de apropriação de Krauss do estudo de Jakobson sobre Maiakóvski.** A partir do vínculo do pintor com a prática surrealista³⁴⁰ em

³⁴⁰ A relação de Picasso com o Surrealismo pode ser notada, por exemplo, na DOCUMENTS. Para Bataille, uma voracidade irrefreável estaria presente nas produções pictóricas de Picasso e Dalí, cuja função não seria a distração (como aquela dos bares e filmes americanos, sugere o autor), mas o deslocamento de formas e o aborto do trabalho intelectual sublimador (ou seja, o estímulo ao desespero intelectual). Pois, “when Picasso paints, the *dislocation of forms* leads to that of thought, in other words that the immediate intellectual movement, which in other cases leads to the idea, aborts” (BATAILLE, 1986b, p. 24). A violência das pinturas de Picasso e de Dalí não está, com isso, associada sua beleza transcendente, nem sua complacência. A repercussão de suas obras vincula-se diretamente ao fato de estas serem, respectivamente,

meados dos anos 1920 – segundo a qual a fantasia, o desejo e o sonho não são produtos, mas produtores da realidade, constituindo, nas palavras de Breton, “o valor absoluto de oráculo” (BRETON, 2007, p. 39) –, Krauss afirma:

It is only in the *Milliner's Workshop*, where, as we are hypothesizing, Picasso consciously surrendered to a certain automatism, painting a large composition about which he could say, “I didn't know what it represented,” that this “face” is transported from a land of idyllic abstraction to a place both closer and realer: Paris, rue la Boétie, across the street, a young shop girl with short, thick, blond hair. There is indeed a relationship between art and life, we could say, but it goes in the opposite direction from the one supposed by the naive autobiographical reading of Picasso. Picasso dreamed a type; and then he found her. She was his way of confirming what the poet Mayakovski had insisted – that art and life are incomparably bound together in the sense that everything a poet says and does, even in its most intimate relationships, will most certainly be a function of his work: determined by it, shaped by it, invented by it (KRAUSS, 1986, p. 118).

Frente a uma leitura biográfica da obra de Picasso, Krauss propõe-se então a realizar uma interpretação baseada nas investigações dos formalistas russos. Mas não apenas isso: motivada pelo livro de Jakobson sobre Maiakóvski, a ensaísta propõe uma inversão entre arte e vida a partir da lógica surrealista da

horrendas e assustadoramente feias, análogas a cataclismas e revoltas populares: elas aterrorizam aqueles insolentes que se aventuram, não a se distrair, mas a pensar honestamente. A obra de Picasso aparece com recorrência nas páginas da revista, merecendo inclusive um número em sua homenagem (o terceiro): “The magazine,” observa CFB Miller, “reproduced dozens more Picasso than works by any other artist, and published some of the most remarkable texts in the Picasso literature” (MILLER, 2006, p. 214), ao que Bois é veementemente contra. A principal justificativa para este fato seria o paralelismo entre a postura anti-idealista da revista e a estratégia pictórica de Picasso. Ao comentar o verbete “Rotten Sun”, escrito por Bataille sobre a obra do artista, Krauss afirma em *The Optical Unconscious* que “the text is a celebration of Picasso's decomposition of form. But as always, a notion of decomposition that works from within the very idea of formal achievement, of formal perfection. To shatter its unity. The very sun, says Bataille, that symbolizes loftiness, unity, productivity for an idealist culture, is the sun that is inherently double, violent, and wasteful” (KRAUSS, 1994, p. 180). Mas não apenas isso: a obra de Picasso foi também alvo de disputa entre as correntes surrealistas. Pois, a celebração da decomposição formal de Picasso é realizada em franca oposição à caracterização do Cubismo realizada por Breton em “Surrealism and Painting” enquanto um rio de luz muito acima do pico de qualquer montanha e uma aparição de perfeita resolução e de ideal redução. Em “Rotten Sun”, Bataille desfaz a interpretação de Breton, associando a pintura de Picasso a um outro sol que não sua idealização metafísica: “In practice the scrutinized sun can be identified with a mental ejaculation, foam on the lips, and an epileptic crisis. In the same way that the preceding sun (the one not looked at) is perfectly beautiful, the one that is scrutinized can be considered horribly ugly. [...] Academic painting more or less corresponded to an elevation – without excess – of the spirit. In contemporary painting, however, the search for that which most ruptures the highest elevation, and for a blinding brilliance, has a share in the elaboration or decomposition of forms, though strictly speaking this is only noticeable in the paintings of Picasso” (BATAILLE, 1986b, p. 57-8). Contudo, esta polarização entre Breton e Bataille deve ser relativizada, pois, enquanto os surrealistas dissidentes, sob a égide da pesquisa figurativa, não foram capazes – na edição especial de DOCUMENTS dedicada ao artista – de notar o baixo materialismo das obras de Picasso a partir de 1926, Breton, conforme observa Bois, “decided to ‘do a Bataille number’ – decided to put the accent on the ‘base materialist’ side of Picasso that Bataille had chosen to overlook” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 85). O Breton *batailliano* encontra-se no seu ensaio sobre Picasso publicado no primeiro número de *Minotaure*, que celebra as obras excrementícias do artista, apesar de, ao final, o autor exorcizá-las em proveito da idealização.

objective chance.³⁴¹ Não à toa, “Life with Picasso” concentra-se na relação entre o pintor espanhol e o movimento capitaneado por André Breton em meados de 1926. Neste sentido, o encontro com Walter é motivado pela lógica surrealista e a descrição que Krauss elabora ao comentar *Nadja* em “A Game Plan: the Terms of Surrealism” diz muito a respeito do que ela propõe para Picasso:

The libido, working from within the subject, will shape reality according to its own needs by finding in reality the object of its desire. [...] The encounter Breton expects may be with a person or with an object; the character of the encounter will be the same in either case. It will appear entirely gratuitous and at the same time wholly meaningful. It will seem to Breton like a revelation prepared for himself by his own unconscious desires (KRAUSS, 1981, p. 110).

O biografismo no cerne do *príom* é então considerado por Krauss uma contraversão biográfica a partir da lógica surrealista da *objective chance* fundada em uma semelhança entre o desejo entrevisto nas telas de Picasso e o objeto encontrado na vida: neste caso, tanto a fisionomia de Walter quanto a morte de Juan Gris. Esta última suposição parte de uma situação específica: Picasso, pouco tempo depois de ter elaborado *The Milliner's Workshop*, em 1926 – tela onde, segundo Krauss, impera um quase automatismo visual dada as redes curvilíneas que ocupam todo o espaço pictórico –, ter dito: “I had made a large black, gray and white painting. I didn't know what it represented, but I saw Gris on his deathbed, and it was my picture” (PICASSO *apud* KRAUSS, 1986, p. 116). Mas se o caso de Maiakóvski é exemplar, dado o seu destino trágico já anunciado por sua obra, em Picasso o conjunto de imagens que rondam o artista mereceria uma investigação mais detida a fim de se comprovar tal hipótese. Dito de outro modo: enquanto Jakobson reúne um conjunto de indícios (a morte de muitos poetas, as variações do suicídio na poesia de Maiakóvski, o recrudescimento da Revolução Russa etc.) que lhe permitem perceber um fato literário para além de seus limites, as provas de Krauss permanecem, contudo, em terreno hipotético. De todo modo, não é esta a leitura propriamente semiológica de Rosalind Krauss para a obra do pintor espanhol, mas aquela na qual a colagem é considerada a partir do sistema semiológico *saussuriano*.

³⁴¹ A consideração dos elementos extra-artísticos no interior do sistema poético é algo que Jameson observa no formalismo russo, estabelecendo inclusive uma comparação com *le hasard objectif* dos surrealistas. Trata-se, pois, de uma inversão assim descrita pelo autor: “This radical inversion of the priorities of the work of art is a critical revolution analogous to Saussure's disconnection of the referential, or to Husserl's bracketting in phenomenology; its intent is to suspend the common-sense view of the work of art as mimesis (i.e., possessing content) and as source or purveyor of *emotion* [...] It is perhaps inevitable that the inversion of the method, which began by denying the rights of psychological, biographical, and philosophical analyses, would end up absorbing them into it, drawing them, along with the author's entire life and experience, considered now as mere preparation for its production, back within the work of art itself” (JAMESON, 1972, p. 83-5).

3.2.3

A semiologia cubista

O *prim* de Picasso é abordado por Krauss a partir da teoria de um dos principais aportes teóricos de Jakobson: Ferdinand de Saussure.³⁴² Para tal, a ensaísta recorre, em um primeiro momento, às definições básicas da linguística estrutural quanto ao funcionamento do signo desenvolvidas pelo autor. De acordo com Saussure, “o signo linguístico une não uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica” (SAUSSURE, 2006, p. 80). Tal afirmação se distancia em absoluto das premissas que governam uma “história do nome próprio” ao mesmo tempo em que concede de imediato a definição básica do signo, constituído por dois elementos interdependentes: o significante, constituinte material (traço escrito, elemento fonético) e o significado (o sentido ou o conceito associado). Ao definir este mecanismo linguístico, Saussure elege a arbitrariedade como um princípio fundamental ao signo, descartando com isso qualquer possibilidade de vínculo natural com o referente. *Imotivado*, o signo é constituído por uma relação interna entre significado e significante cujo poder de representação é vinculado necessariamente à ausência do referente.³⁴³ Este par opositivo regido por um princípio de arbitrariedade leva Krauss a refletir a respeito da condição estrutural de ausência do signo em Pablo Picasso:

This opposition between the registers of the two halves of the sign stresses that status of the sign as substitute, proxy, stand-in, for an absent referent. [...] This grounding of the terms of representation on absence – the making of absence the

³⁴² Tal interpretação tem como ponto de partida o estudo de Pierre Daix em *Picasso: 1907-1916*. Krauss, de fato, aprofunda a interpretação de Daix do ponto de vista da linguística estrutural. Em “Re-Presenting Picasso”, a ensaísta observa o seguinte: “Daix then uses ‘sign’ to describe the function of the collage element, which he analogizes to the status of the written word. And that status turns on a notion of absence. Whereas illusionistic depiction attempts to simulate the *presence* of objects, words effect no such simulation. Instead, they are part of a system of representation, with the prefix ‘re-’ distancing the word-as-sign both temporally and substantively from its referent. The sign is a surrogate, substitute or proxy acting in the absence of the actual object. Collage, as Daix shows, is a thoroughgoing submission to the action of the sign; it reformulates the visual as language” (KRAUSS, 1980, p. 94). Como se verá a seguir, a relação presença-ausência do signo linguístico é também desenvolvida por Krauss. Discutiu-se anteriormente que, para a historiadora, a investigação cubista teria sido iniciada por Picasso com a série em torno de *Horta de Ebro*, em 1909. Tal perspectiva se distancia da de Yve-Alain Bois, que, seguindo as sugestões de Kahnweiler, vê no encontro entre Picasso e as máscaras africanas o surgimento de uma preocupação semiológica: “What the Grebo mask clarifies for Picasso is the ‘scriptural’ nature, or semiological nature, as we would say today, of painting and sculpture” (BOIS, 1992, p. 173). Para ele, até este momento, Picasso estaria “exploring the elasticity of iconicity and the referentiality of the pictorial sign [...] But the artist arrived at the conclusion, in the fall of 1912, that the signified (meaning) of a sign is not entirely subsumed by its referentiality, hence his departure from a strictly iconic system to a symbolic one (in Peircian terminology) or to a semiological one (in Saussurian terms) [...] In other words, Picasso’s works which are posterior to the Grebo mask epiphany are built on the combination of two categories of signs – indices and symbols – and what had been for centuries the most important semiological category in painting, that of the icon, is almost entirely skipped” (BOIS, 1992, p. 176). Bois desenvolve tal argumentação em “The Semiology of the Sign”, elaborando também uma perspectiva semiológica do cubismo em “The Kahnweiler’s Lesson”.

³⁴³ Para Chklóvski, “a obra é inteiramente construída. Toda sua matéria é organizada” (1926, p. 99). A organização é intrínseca ao sistema literário e não diz respeito ao referente. Assim, Eichenbaum escreve: “Nenhuma frase da obra literária pode ser, em si, uma expressão direta dos sentimentos pessoais do autor, ela é sempre construção e jogo...” (TODOROV, 2006, p. 32).

condition of the representability of the sign – alerts us to the way the notion of the sign-as-label is a perversion of the operations of the sign. For the label merely doubles an already material presence by giving it its name. But the sign, as a function of absence rather than presence, is a coupling of signifier and immaterial concept in relation to which [...] there may be no referent at all (and thus no thing on which to affix the label). This structural condition of absence is essential to the operations of the sign within Picasso's collage (KRAUSS, 1986, p. 33).

A ausência do referente é constatada pela autora na representação dos *Fs* dos *Violinos* criados por Picasso entre 1912 e 1914.³⁴⁴ Salvo raras exceções, estes elementos constituintes do instrumento musical são pintados em tamanhos diferentes, sugerindo, com isso, o escorço do objeto. Trata-se de uma insinuação, visto que o procedimento pictórico apresenta apenas um efeito local, sem ocupar a totalidade da superfície da pintura. Sendo assim, o artifício pictórico é revelado como tal, prescindindo de sua função descritiva.

Recuperada de outro contexto – do ensaio sobre Robert Motherwell –, tal análise reverbera a tensão, não entre superfície pictórica e ilusão, mas entre ilusão e representação descrita apropriadamente por Clement Greenberg. O dilema cubista é constatado pelo crítico justamente no conflito entre os dispositivos³⁴⁵ empregados para a criação da ilusão e o conteúdo representado,

³⁴⁴ Em “The Circulation of the Sign”, Krauss volta a mencionar os *Fs*: “Does he need to declare any more forcefully that here, in the fall of 1912, with his new medium of collage, he has entered a space in which the sign has slipped away from the fixity of what the semiologist would call an iconic condition – that of resemblance – to assume the ceaseless play of meaning open to the symbol, which is to say, language's unmotivated, conventional sign? I like to think his answer to this comes in the form of the *f*-holes – the fortuitous lettering offered up to him by the real – since he writes with them, again and again, always placing one very large *f* in opposition to the other, very small. Penning them half on, half off the element that makes up the front face of the instrument, he inscribes them onto a surface that is resolutely flat, stolidly facing forward. It is their unequal size that then acts on this frontality, as it produces the sign of foreshortening, for the swiveling of the object into depth, like a door that is slowly swinging open. Scripting the *fs* onto the face of the violin, where manifestly there is nothing but flatness, Picasso writes *depth* onto an object set squarely before us and only as deep as a sheet of paper. ‘Depth,’ he says...” (KRAUSS, 1999, p. 28-33 e p. 46). Ao recorrer aos *Fs* em “The Motivation of the Sign”, a ensaísta estabelece uma comparação com a obra de Jasper Johns: “Become a *symbol*, the *fs* write of their instrument's body, of its turning in space, of its voluptuous fullness with the same loving irony with which Jasper Johns – stroking the words “blue” and “yellow” and “red” onto nearly monochromatic passages of paint – would write a half-century later of the color he dared not display” (KRAUSS, 2010, p. 233). Krauss refere-se a obras de Johns como *Field Painting* (1963-64), onde o artista aprofunda sua investigação em relação à ambiguidade do signo linguístico, conferindo uma materialidade às palavras *red*, *yellow* e *blue*, dispostas em relação perpendicular à tela e com capacidade magnética de prender objetos específicos (ferramentas do estúdio do artista, uma lata de café Savarin, uma lata de cerveja Ballantine, nenhum desses mencionados pela autora). A recorrência desta análise em todos os textos sobre Picasso resulta da consideração da autora de que tal recurso é o “staple of Picasso's collage vocabulary, appearing again and again in brilliant combinations and variations” (KRAUSS, 2010, p. 234).

³⁴⁵ Krauss, em “Re-Presenting Picasso”, reconhece a aporia cubista diagnosticada por Greenberg a partir de Pierre Daix: “As Daix acknowledges, Clement Greenberg already marked collage as that swerve in Picasso's course from the problem of illusion to the question of representation, although Greenberg had not specified this question in terms of the language of the signs” (KRAUSS, 1980, p. 94). Em “The Motivation of the Sign”, ela descreve, uma vez mais, o desenvolvimento da colagem cubista: “With its evacuation from the pictorial field of wave upon wave of modeling, of the cacophony of slightly canted planes, collage completely ironed out the fabric of illusionism, rendering the object's existence within the visual field as inexorably flat as an insect crushed between two panes of glass” (KRAUSS, 2010, p. 230).

correndo este último o risco de desaparecer sob os procedimentos que tradicionalmente o tornam visível. Na perspectiva semiológica de Krauss, o desaparecimento do conteúdo é lido como o referente ausente, estando visível apenas o *signo da profundidade*:

With this simple, but very emphatic, size difference, Picasso composes the sign, not of violin, but of foreshortening: of the differential size within a single surface due to its rotation into depth. And because the inscription of the *fs* takes place within the collage assembly and thus on the most rigidly flattened and frontalized of planes, “depth” is thus written on the very place from which it is – within the presence of the collage – most absent. It is this experience of inscription that guarantees these forms the status of signs (KRAUSS, 1986, p. 33).

Fundando um campo visual protolinguístico,³⁴⁶ os fragmentos jornalísticos utilizados por Picasso, antes de atestarem uma reviravolta pessoal do artista, surgem como significantes ora da opacidade do instrumento, ora da transparência atmosférica, aludindo, neste último caso, às convenções pictóricas utilizadas para evocá-las, seja “the scumbled passages of Rembrandt, or the flecked highlights of Turner, or the stippled textures of Seurat” (KRAUSS, 2010, p. 234). “Thus written”, pontua a autora, “luminosity is not simulated but signified” (KRAUSS, 1980, p. 94). Desse modo, **há aqui também uma estrutura de significação na qual o elemento heteróclito disposto sobre a tela adquire uma função pictórica na exata medida do eclipse de seu referente material**. Ao lado dessa condição estrutural de ausência, Krauss também investiga outro princípio do sistema linguístico, qual seja, o traço puramente diferencial que caracteriza o signo, definido negativamente pelas relações com os demais termos,³⁴⁷ porque

na língua há apenas diferenças sem termos positivos. Quer se considere o significado, quer o significante, a língua não comporta nem ideias nem sons

³⁴⁶ Tal termo é utilizado por Krauss em “The Motivation of the Sign”, onde a autora reforça: “collage’s increasing control of a kind of sign that moves very close to being linguistic. For, if cubism could not produce the illusion of depth as present, collage honored its absence through summoning it as a meaning – a signified – that would be inscribed on the pictorial surface” (KRAUSS, 2010, p. 232)

³⁴⁷ Por meio de tal chave analítica, tome-se obras como *Still life with Guitar* (1913), colagem composta quase inteiramente de papel e papelão de semelhantes tonalidades e fios metálicos que perfazem as cordas do instrumento, cuja oxidação as aproxima da cor do material. Mire-se por um momento *Mandolin and Clarinet* (1913), em que fragmentos de madeira – mais especificamente abeto – de distintas formas e tamanhos agrupam-se para conferir a imagem dos dois instrumentos. Ou, ainda, *Bottle of Bass, Glass and Newspaper* (1914) onde se insinuam nas dobras da folha metálica as formas dos objetos referidos, identificáveis de todo menos pela semelhança icônica da forma do que pelas imagens pintadas sobre ela. Em todos esses casos, um único material é a fonte das diversas formas que compõem as obras, assumindo cada fragmento uma função no conjunto da obra somente se considerado em relação aos demais. Caso isso seja verdade, seria plausível afirmar que tais objetos tridimensionais – oscilando entre a escultura e a pintura (dada, especialmente, sua frontalidade) – seriam constituídos por um jogo semiológico que impõe aos elementos discretos dele derivados funções dentro do sistema pictórico criado por Picasso? Isto é, seria possível assumir uma lógica semiológica de construção para um material decomposto em formas discretas agrupadas posteriormente em uma determinada obra? De modo semelhante aos recortes jornalísticos – que ora significam fundo, ora significam figura –, as partes discretas da madeira, do metal e do papel poderiam ser analisadas a partir da perspectiva semiológica?

preexistentes ao sistema linguístico, mas somente diferenças conceituais e diferenças fônicas resultantes deste sistema (SAUSSURE, 2006, p. 139).

Trata-se, na realidade, do caráter diacrítico do sistema linguístico tematizado no capítulo anterior a propósito da fenomenologia de Merleau-Ponty. Considerada um sistema protolinguístico, a colagem está fundada neste jogo puro e diferencial entre pares paradigmáticos, visto que a função de cada elemento está condicionada a sua relação com os demais, resultando assim em uma semiose (ou produção de significado):

In the great, complex cubist collages, each element is fully diacritical, instantiating both line and color, closure and openness, plane and recession. Each signifier thus yields a matched pair of formal signifieds. Thus if the elements of cubist collage do establish sets of predicates, these are not limited to the properties of objects. They extend to the differential calculus at the very heart of the formal code of painting. What is systematized in collage is not so much the forms of a set of studio paraphernalia, but the very system of form (KRAUSS, 1986, p. 37).

Tal passagem é deveras significativa por reforçar justamente o interesse de Rosalind Krauss nos aspectos formais da pintura. Observe-se aqui que a ensaísta esforça-se por realizar uma leitura dos procedimentos pictóricos como significados formais. Nesse sentido, os elementos heteróclitos reunidos na colagem cubista, antes de apontarem para o seu referente original, são transformados em significantes de significados formais, isto é, dos artificios pictóricos. Doravante, Krauss põe-se a desenvolver uma teoria da colagem³⁴⁸ cuja lógica central repousa justamente em uma dinâmica de visibilidade entre o plano pictórico e os fragmentos que o (dis)simulam.³⁴⁹

³⁴⁸ Em “Penn’s Nudes”, ensaio de 1980 onde se encontra uma análise dos nus de Irving Penn, Krauss propõe uma leitura da fotografia como colagem. Para tal, ela antes define teoricamente a prática da colagem afirmando que “o elemento colado, por sua imperiosa condição de fragmento, chama a atenção para esta qualidade de ausência, torna a própria ausência presente, por assim dizer, e revela a verdadeira natureza da representação, que não passa de aparência, redução, substituta, signo. Como colagem, o ‘real’ entra no campo da representação enquanto fragmento, e fragmenta a realidade da representação”. Em seguida, ela considera a fotografia como colagem, pois “a fotografia é quem fala melhor a linguagem da colagem (no sentido mais conceitual do que técnico). Sendo forçosamente fotografia do mundo, ela sempre chega até nós como fragmento: as diversas texturas reunidas no campo da imagem captam nosso olhar pela sua densidade e tendem a se separar umas das outras, de forma que, no mais das vezes, lemos as fotografias pedaço por pedaço”. A série de estudos fotográficos que Irving Penn elabora entre 1949 e 1950 é lida então por Krauss a partir de seu parentesco com a colagem como um conjunto de “fragmentos de realidade sobrepostos na prova fotográfica” (KRAUSS, 2002, p. 167-8). Tal menção a este ensaio é pertinente aqui por esclarecer a teoria da colagem de Krauss e também reforçar sua posição semiológica por meio dessa aproximação entre a colagem e a fotografia.

³⁴⁹ A argumentação desenvolvida aqui por Krauss é lida por Yve-Alain Bois como uma estratégia semiológica dupla, envolvendo tanto o símbolo quanto o índice (a partir da taxonomia de Pierce). Neste último caso, o índice se revela justamente na relação entre os fragmentos da colagem e o plano pictórico: “Any flat surface represented parallel to the picture plane, without foreshortening, becomes congruent with it and thus at once an index of the referent and of the pictorial surface” (BOIS, 1992, p. 177). Em “Picasso/Pastiche”, Krauss desenvolve sua teoria semiológica da colagem do seguinte modo: “the heterogeneity that Picasso labored throughout 1913 to produce on canvas involved a conception of the oil painting as itself a matter of zones that were not so much discontinuous as in upheaval, so that areas of the field seemed to swell into

The collage element obscures the master plane only to represent that plane in the form of a depiction. If the element is the literalization of figure against field, it is so as a figure of the field it must literally occlude. [...] It is this eradication of the original surface and the reconstitution of it through the figure of its own absence that is the master term of the entire condition of collage as a system of signifiers [...] The various resources for the visual illusion of spatial presence becomes the ostentatious subject of the collage-signs. But in “writing” this presence, they guarantee its absence. Collage thus effects the representation of representation. This goes well beyond the analytic cubist dismemberment of illusion into its constituent elements. Because collage no longer retains these elements; it signifies or represents them (KRAUSS, 1986, p. 37).

Sua hipótese está baseada em uma transformação semiológica da *re*-apresentação operada pela colagem, por meio da qual os objetos representados (violão, taça de vinho etc.) e também a superfície pictórica são banidos enquanto *imagem*, sendo promovidos à condição de *signos*.³⁵⁰ Há, com isso, uma passagem de um sistema de representação icônico a outro fundamentalmente simbólico:

While the elements of Cubist Collage establish sets of predicates, these predicates are not limited to the properties of objects. They extend to the very heart of the differential code by which painting becomes intelligible as Style. For it is not much a set of studio paraphernalia that is systematized, but the very concept of form itself. Collage uses the sign not only to refer to the object, but also to capture the terms in which visual depiction is grounded: depth, light, figure-against-ground. Each of these building blocks of visual presence (representation in the common sense of the term, as illusionism) is reformulated as sign (KRAUSS, 1980, p. 94).

A colagem então é considerada uma metalinguagem visual. Trata-se aqui de uma diferença que deve ser compreendida, visto que há, por um lado, uma permanência da análise *greenbergiana* e, por outro, sua negação. A permanência se refere justamente à tensão entre uma certa autonomia dos dispositivos pictóricos utilizados para a representação do objeto e a oclusão do objeto mesmo da representação. Mas se tal descrição é apropriada para determinados recursos propriamente pictóricos – como os *facet-planes* e os

relief, to visibly cover over the supporting surface, and even to cast a shadow back onto that background. The coffee grounds, sawdust, and sand that Picasso mixed into his paint in order to work certain areas up into a kind of rough stucco facade, as well as the planes he built up out of gesso or of the plastic skin of Ripolin enamel, recreate the experience of a plane that is covering over or occluding another surface, one for the *absence* of which the plane itself now serves as ‘figure’” (KRAUSS, 1999, p. 177).

³⁵⁰ Em sua análise das colagens *Siphon, Glass, Newspaper, and Violin* (Paris, 1912) e *Bowl with Fruit, Violin, and Wineglass* (Paris, 1913), Krauss observa justamente a dupla dinâmica de determinados recortes de jornal, significando ora figura, ora fundo. A respeito da segunda obra, a ensaísta afirma: “The wood-grained paper cut to the profile of the violin extends past the instrument to insinuate itself as the ground of the table that supports the compote dish, signaling at one and the same time *figure* and *ground*” (KRAUSS, 1999, p. 49). Ao propor uma passagem, ou conversão, de um sistema de representação icônico a outro simbólico, a autora recorre à classificação dos signos de Pierce, segundo a qual há os signos motivados, isto é, apresentando uma relação causal com o referente, seja pela semelhança apresentada pelo ícone (retratos, mapas e pios de aves), seja por ser fisicamente produzido por ele, como no índice (sintomas, pegas, fumaça). O símbolo é um signo imotivado e arbitrário justamente por não apresentar nenhuma espécie de relação de contiguidade.

trompe-l'œil localizados –, ela se mostra insuficiente quando são considerados os materiais heterodoxos apropriados sobre a tela.

Krauss parece, portanto, propor uma cisão entre as pinturas cubistas e as colagens cubistas, uma vez que estas últimas seriam sistemas semiológicos nos quais os significantes – os elementos excêntricos utilizados na colagem – apontam para os significados formais ausentes. Eles representam determinados dispositivos de representação, cuja ausência se faz presente justamente por esta alusão. Sendo assim, **o plano pictórico – o fundo sobre o qual estão reunidos os elementos da colagem – não é reforçado, mas apenas referido por esses elementos, ressurgindo como um objeto não da percepção, mas do discurso. A colagem, com isso, se distancia da valorização da planaridade, conforme propõe o Modernismo greenbergiano:**

It is here that we can see the opening of the rift between collage as system and modernism proper. For collage operates in direct opposition to Modernism's search for and Modernism's perceptual plenitude unimpeachable self-presence. Modernism's goal is to objectify the formal constituents of a given medium, making these, beginning with the very ground that is the origin of their existence, the objects of vision. Collage problematizes that goal, by setting up discourse in place of presence, a discourse founded on a buried origin, a discourse fueled by that absence (KRAUSS, 1986, p. 38).

O jogo entre os significantes a partir da ausência de um referencial estático que caracteriza a colagem cubista permite então a Krauss considerá-la a proto-história do **Pós-Modernismo** marcado fundamentalmente pelas cópias sem original. Se no plano da produção artística, a colagem aponta para este regime das imagens, teria sido o formalismo o responsável por valorizar o eclipse referencial:

One of the pleasures of form – held at least for a moment at some distance from reference – is its openness to multiple imbrication in the work, and thus its hospitableness to polysemy. It was the new critics – that group of determined “formalists” – who gloried in the ambiguity and multiplicity of reference made available by the play of poetic form (KRAUSS, 1986, p. 39).

Algumas perguntas surgem desta passagem: em primeiro lugar, Krauss se refere ao Formalismo *greenbergiano*, ao formalismo russo ou ao estruturalismo? A despeito das diferenças históricas e ideológicas, um elemento é transversal a estas três correntes críticas: o foco no *príom* da obra. Em suas análises, a ensaísta salienta, portanto, a valorização do elemento formal e sistemático, encontrada tanto nas correntes formalistas quanto na colagem cubista em detrimento de uma “história do nome próprio”. Tal relação estrutural entre as correntes formalistas e as colagens cubistas não é apenas uma aproximação arbitrária de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois. Quanto a isso, o historiador, em “The Semiology of Cubism”,³⁵¹ recupera o fascínio que o Cubismo exerceu em Roman Jakobson:

³⁵¹ Este texto articula-se perfeitamente à visão de Rosalind Krauss, conforme sugere Patricia Leighton quando afirma que “Krauss and Bois, seeming to operate in tandem, each gave papers purporting to have located the appropriate semiotic model for a visual analysis of particular works by Picasso” (LEIGHTEN, 1994, p. 92). De fato, Bois elabora uma espécie de preâmbulo histórico da semiologia cubista, terminando sua argumentação exatamente onde Krauss a inicia. A perspectiva analítica de Bois é sintetizada pelo autor do seguinte modo: “During Picasso's so-

In the epilogue of the first volume of his collected papers, published in 1962 [...] Jakobson surprised his fellow linguists by claiming that for him “the strongest impulse toward a shift in the approach to language and linguistics” did not come from the discovery of Saussure’s theory, which occurred later, but from his confrontation with the avant-garde art of the teens and particularly with Cubism. And more than ten years later, he even went as far as to say that when he finally read Saussure’s famous *Course of General Linguistics* in 1920, he immediately associated it with Cubism: “It is precisely the insistence, in Saussure’s *Course*, on the question of relations which especially impressed me. It corresponds in a striking manner with the particular accent given by Cubist painters such as Braque and Picasso, not on the objects themselves, but on their relation” (BOIS, 1992, p. 177-8).

A relação entre os elementos de um dado sistema, que Jakobson vê no Cubismo e que o mesmo encontra teorizado em Saussure é necessária justamente para desfamiliarizar os automatismos perceptivos. Trata-se, para Bois, de uma reinterpretação do conceito que Chklovski desenvolve em “Arte como Procedimento”, referindo-se aqui, não mais à cisão entre o uso poético e o uso ordinário, mas às transformações históricas das manifestações artísticas. O deslocamento do pensamento de Chklovski encontra-se no cerne das leituras do Cubismo:

It is to this second interpretation of the notion of *ostranenie* which Jakobson referred when he spoke of the isolation of the various devices in a Cubist work as a “special case,” and it is this interpretation which governs for the most part the modernist reading of Analytic Cubism as a play between illusionism and counter-illusionism, launched by Kahnweiler and later further elaborated by Clement Greenberg (BOIS, 1992, p. 178).

Em sua argumentação, Rosalind Krauss se apropria precisamente da análise metassemiológica (ou metalinguística, propõe Bois) *greenbergiana* realizando uma leitura semiológica da colagem que a faz, porém, questionar a valorização modernista da literalidade pictórica. Com isso, a autora opõe ao determinismo biográfico o formalismo, tendo este método a vantagem de valorizar o prazer da forma, isto é, o seu caráter polissêmico. **Esta relação dialética entre a perspectiva modernista *greenbergiana* e a abordagem de Rosalind Krauss parece esclarecer, em parte, o primeiro surgimento do termo Pós-Modernismo nos escritos da autora.** Ele surge não em “In the Name of Picasso”, mas em outro ensaio sobre o cubismo, publicado dez anos

called ‘African period,’ the concept of ‘estrangement’ had governed the iconic transformations performed by the painter. During the early phase of Analytic Cubism (up until the fall of 1910), the grid was exploited by both Braque and Picasso as the possible unique encoder of reality. After Cadaqués, either singular emblematic marks or stereotyped ‘sickle’ marks were added as discrete neologisms in the vocabulary of painting, the grid being now devoted solely to the syntactic function of linking discrete elements, as a basic structure on which to hook up the various marks. In each of these various moments, one can speak of sign – as I have done” (BOIS, 1992, p. 185). Os signos aí não são considerados estritamente do ponto de vista semiológico, na medida em que eles não surgem no placo pictórico a partir da relação diferencial que Krauss, por exemplo, observa nas colagens. Os signos, nesses casos, não são constitutivos da organização pictórica. Devido a isso, Bois se refere a uma protossemiologia.

antes na *Artforum*, em fevereiro de 1971. Trata-se de “The Cubist Epoch”, onde Krauss organiza as leituras sobre o cubismo em dois conjuntos:

The first position – which differentiates conception from brute vision, pointing to the way in which all six sides of a cube are transparent to mind in a way that they never are to perception – is largely theoretical property of the early writers of Cubism [Apollinaire, Gleizes, Metzinger, Raynal, Allard, Hourcade, Rivière and Salmon]. The second – that the Cubist analysis is a critique of the pictorial functions, dismembering the image into its constituent aspects of flatness, illusionism and sign, and in the process revealing the limits of each mode of description – begins with Kahnweiler in 1915 but owes its elaboration to a post-modernist interpretation of the work of Picasso and Braque [Reverdy, Kahnweiler, Greenberg e Rosenblum] (KRAUSS, 1971, p. 32).

O desmembramento da ilusão descrito por Greenberg é, portanto, considerado pontualmente por Rosalind Krauss uma leitura pós-modernista do cubismo. Note-se que, nesta passagem, a ensaísta já elenca o signo como um dos elementos constituintes da imagem cubista, importando observar aqui lampejos de sua abordagem pós-modernista. Em meio à declarada ruptura com a ortodoxia do sistema *greenbergiano*, observa-se, portanto, um vínculo sutil entre a valorização formalista da polissemia e o jogo sistemático da diferença na colagem, encarados ambos como momentos de uma proto-história do Pós-Modernismo.

3.2.4

A luta cubista

Ao lado das leituras biográfica – que justifica a trajetória artística a partir da vida privada – e historicista – que há de achar na diversidade estilística uma unidade coerente – da obra de Picasso, Krauss também descarta uma interpretação política das colagens cubistas.³⁵² Tal desconfiança é desenvolvida pela autora tanto em “The Motivation of the Sign” quanto em “The Circulation of the Sign”. As suspeitas de Krauss se dirigem, desta vez, aos estudos de Patricia Leighton, em especial o seu *Re-Ordering the Universe: Picasso and Anarchism, 1897-1914*, no qual ela interpreta as colagens cubistas a partir das referências aos conflitos bélicos que alguns dos fragmentos jornalísticos utilizados por Picasso veiculariam. Segundo tal perspectiva, o jogo semântico das colagens está, pois, submetido ao projeto ideológico do pintor espanhol. As colagens apresentam um substrato único compreendido enquanto um posicionamento político de Picasso contrário à guerra, tema recorrente dos extratos jornalísticos. Sendo assim, “the news items accumulate to project an image of French politics as venal, power-mongering, and posing a crazy threat to

³⁵² Em “The Motivatiog of the Sign”, Krauss ainda elenca uma outra leitura do cubismo, desenvolvida por Thomas Crow em “Modernism and Mass Culture in the Visual Arts”, “a futurist-based reading that sees Picasso welcoming the antiestablishment associations of industrial and mass-cultural materials and objects, in all their noisy ephemerality” (KRAUSS, 2010, p. 246). Yve-Alain Bois, no verbete “Ray Guns”, de *Formless*, considera esta análise enquanto uma descrição da “strategy of aesthetic sublimation that, according to Thomas Crow, is internal to modernism (he has analyzed the cyclical aspect of this in terms of incorporation of the ‘low’ by the ‘high’)” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 172).

all those values of humanity and civilization that Picasso's work had always embraced" (LEIGHTEN *apud* KRAUSS, 1999, p. 39).

Ao lado disso, as colagens veiculam uma crítica de Picasso em relação à própria organização dos jornais, cuja estrutura se pauta em uma distração sistemática por intermédio da qual os diversos assuntos e temas se organizam arbitrariamente em função da estratégia de comercialização cada vez mais patente dos periódicos. Desse modo, em meio à aparente polifonia jornalística reside uma voz autoritária que submete todo o conteúdo centrípeto ao imperativo centrífugo comercial. Reunindo citações às guerras, bem como sua reprovação por movimentos grevistas e manifestações anarquistas, Picasso enuncia um contradiscurso crítico e reprovador, tanto em relação às tensões políticas quanto à subsunção desses temas ao discurso comercial dominante dos jornais.³⁵³

Frente a esta leitura fundamentalmente ideológica das colagens como meios expressivos do posicionamento político de Pablo Picasso, Krauss, em "The Circulation of the Sign", reforça sua análise semiológica da colagem cubista a partir da norma de relatividade que a estrutura.³⁵⁴ Neste sentido, cada fragmento

³⁵³ Leighten: "Viewing newsprint as a dominant discourse in fin-de-siècle France suggests a way of recognizing the life of newsprint as a cultural force operational both in Picasso's collages and in the culture at large. Newspapers purport simply to convey the truth, never acknowledging that that 'truth' represents the world as viewed through the values of the newspaper's owners and editors. Newspaper language represents itself as value-neutral, its prose in the style of 'objectivity.' By 1880, newspaper circulation had increased since 1830 by some 4000 percent. What this marked after 1880 was an ubiquitous merging of the political with the commercial, and the newspaper was perhaps the first purposely perishable consumer commodity [...] Additionally, the layout of the paper controlled its discourse, contributing to the fragmentation and neutralization of information and emphasizing its distance from experience" (LEIGHTEN, 1994, p. 97).

³⁵⁴ No debate que se seguiu à apresentação de "The motivation of the Sign" no contexto de *Picasso and Braque: a Symposium*, Leighten responde ao ataque de Krauss afirmando o seguinte: "I have always believed that formalism provides the primary tools, and that this is something defined in the very nature of the Cubist revolution. I never meant, in my own work, to be displacing formalist readings. I don't see the content of the text of the newsprint as the only thing on in the *papier collés*, but rather as an element that worked together with other concerns; I hope this is very, very clear in my book. What does bother me about what you're doing is the sense that nothing else is valid – I don't think that is reasonable at all. [...] There is political content in the collages; it does not deny the way they operate formally." Ao que Krauss replica: "It's just that I think one needs a model for how politics enters the work. It can't just enter the work by walking in [...] We need a model for how it gets instituted within the aesthetic structure. In other words, we can read all the newspaper clippings, but does that tell us anything whatever about these as aesthetics constructions? I think it doesn't. The newspaper is enormously important, and I wanted to indicate a way to deal with its importance in relation to the structure of the aesthetic object, the work of art" (RUBIN, 1992, p. 287). Em seu ensaio, Leighten desenvolve por escrito sua discordância em relação a Krauss, tachando-a, ao lado de Bois, de *cryptoformalists*. Segundo Leighten, "scholars who shared MoMA's focus – most prominently Krauss – were treated with extraordinary favour and repeatedly and lengthily given the floor. Indeed, the order of the symposium papers was organized from the start to give Krauss the last word. Fittingly, on the last day, and on behalf of all scholars present, Rubin declared a 'consensus' in favor of Krauss's and Bois's versions of the 'linguistic model' [...] Rubin's predilection in favor of Krauss's approach was pointedly demonstrated at the symposium, where formalism and semiotics dominated in happy collusion, closing out voices attempting to raise other sorts of question." A autora prossegue: "Krauss, and ally Bois, all too easily serve Rubin's formalist agenda. But more than this, [...] Krauss's criticism violates the theoretical premises of Saussure's semiotics and Bakhtin's dialogics by utilizing those methodologies in the service of biographical and formalist teleologies that reinforce the operative aesthetic assumptions Rubin's history of Modernism seeks to valorize [...] For the main effect of the work of both Bois and Krauss is to depoliticize, dehistoricize, and decontextualize everything they touch" (LEIGHTEN, 1994, p. 91-2). Para ela,

de jornal encontrado nas colagens, antes de ser o veículo das opiniões de Picasso, é o signo efêmero de um significado visual, de vez que, ao surgir em outro local da mesma obra, o pedaço veicula outro sentido:

The magic of the whole collage, indeed the brilliance of the game it plays, is that the two opposite meanings – *light* on the one hand and *opacity* on the other – are generated from the “identical” scrap of paper, the “same” physical shape. Like Saussure’s phonetic substance, this support is seen to take on meaning only within the set of oppositions that pits one against another, the implosive *p* of *up* against the explosive *p* of *put*. Picasso’s sheet, sliced in two, is thus a paradigm, a binary couple married in opposition, each taking on a meaning insofar as it is *not* the other. *Figure* and *ground* become this kind of contrary here, joined and redoubled by *opaque* and *transparent* or *solid* and *luminous*, so that just as one fragment is, literally speaking, the back side of the material from which the other was cut, the circulation of sign produces this very same condition, but semiologically, at the level of sign: *front, solid, shape; behind, transparent, surround* (KRAUSS, 1999, p. 26 e p. 45).

O jogo dos significantes estruturante da colagem cubista é lido a partir de uma constelação teórica que inclui referências poéticas, literárias e sociológicas. Frente à tendência monologizante proposta pela análise de Leighten, Krauss ressalta a polissemia das colagens cubistas, seja a partir da disseminação de significantes de Stéphane Mallarmé, seja em relação à polifonia que Mikhail Bakhtin detecta na ficção de Fiódor Dostoiévski, seja em paralelo ao poema-conversa de Guillaume Apollinaire, seja, por fim, como representação abstrata da sociabilidade descrita por Georg Simmel.

A menção a Bakhtin surge como *phármakon*, ou seja, vacina no seio do próprio veneno, dada a apropriação por Leighten dos conceitos do teórico russo a respeito do romance polifônico de Dostoiévski. Para Krauss, Bakhtin teria

ambos os autores ignoram as bases sociais das teorias linguísticas de que fazem uso. E mais: “Like Rubin, Krauss and Bois ignore the fact that Picasso’s ‘play’ bears relation to a mediated field that includes Mallarmé’s and Apollinaire’s political allegiances, the cultural discourse of more distant Modernists, of hostile academic artists and critics; a market system or economy of art production; the social and political culture that formed the fabric of daily life in a large metropolis before the First World War. All of these discursive fields encompass systems of signification worthy of analysis, and all are absent from Bois’s and Krauss’s ‘discourse,’ which purports to have answered all the important questions in the name of banishing the mere ‘referents’ of life” (LEIGHTEN, 1994, p. 93). Pode-se observar o estreito vínculo entre Rubin e Krauss através das últimas contribuições da ensaísta para a *Artforum*, em especial sua *review* de uma exposição dos violões de Picasso e o obituário de Rubin. No primeiro caso, Krauss escreve: “Of all the amazing feats of William Rubin’s curatorial career at MOMA – his exhibitions, his acquisitions, his global associations – the one of which he was proudest was his ability to persuade Picasso to part with *Guitar*, 1914, the earliest of the artist’s sheet-metal-constructed sculptures, which Picasso gave as a gift to the museum along with what was then understood to be its maquette, the cardboard *Guitar* from 1912. The guitars presage the revolution in sculptural practice that would take place over the course of the century, as carving, modeling, and casting were abandoned in favor of the “drawing in space” that would open onto welding and stacking. [...] This exhibition, which promises to be magnificent, could be considered an homage not only to Picasso but to Rubin as well. [...] Amid this astonishing richness, the only one who might be more overwhelmed than the visitor would have been Rubin himself” (KRAUSS, 2011). No obituário, Krauss faz questão de comentar o entusiasmo de Rubin com os especialistas acadêmicos, lembrando da importância para sua carreira intelectual dos dois convites de Rubin para que ela colaborasse nos catálogos de “‘Primitivism’ in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern” (1984) e “Picasso and Braque: Pioneering Cubism” (1986).

considerado o argumento de Leighton “remonologizador”, visto que realiza uma leitura ideológica das conquistas formais cubistas. Ela então prossegue:

The polyphony that Bakhtin sees in Dostoevsky, the opening of an oppositional pair on the very site of every identity supposed as singular, is what we have seen happen in what I have been characterizing as Picasso’s circulation of the sign. And this whirl of signifiers reforming in relation to each other and reorganizing their meanings seemingly out of nothing, in an almost magical disjunction from reality, this manipulation at the level of structure, can also be appreciated – and once again the parallel with Dostoevsky is welcome – at the level of the textual representation of the “voice.” Each voice in dialogue at least with itself, is doubled and dramatized by becoming the voice of another (KRAUSS, 1999, p. 47-8).

Mas Krauss não recorre a Bakhtin apenas para discordar da leitura de Leighton. Na realidade, o autor russo representa uma terceira via entre uma visão estritamente formalista, por um lado, e uma visão sócio-histórica, por outro, sendo sua “sociologia poética” uma espécie de síntese desse conflito:

I would like to suggest, given the parameters of the interpretative conflict between so-called formalists and social historians of art, it might prove extremely useful to try to think about collage through the vehicle of Bakhtin’s model. For that model holds out a way of analyzing the social context’s immanence to the work of art: of seeing how the work, as a discursive event, interpolates the social not through an act of reflection, but through the medium of the intertext (KRAUSS, 2010, p. 250).

Há uma tensão entre Saussure e Bakhtin, em especial o questionamento do segundo quanto à ideia saussuriana de língua enquanto sistema estável e desvinculado tanto de dimensões ideológicas quanto de uma contingência social. Antecipando a linguística moderna em direção a uma metalinguística – ou uma linguística da enunciação, segundo propõe o autor referindo-se ao estudo das práticas concretas socioverbiais³⁵⁵ –, Bakhtin utiliza os postulados saussurianos por meio dos quais a língua se define como um fato social. Sendo assim, ela deve ser compreendida não como um sistema linguístico abstrato, mas como algo concretamente enraizado na enunciação enquanto realidade discursiva da linguagem, sendo o signo fundamentalmente ideológico. Em resumo, a linguagem em Bakhtin é tida como atividade e não como sistema, ou melhor, enquanto atualização discursiva do sistema.

Tendo em vista a metalinguística de Bakhtin, surgem diversas indagações a respeito da análise semiológica de Krauss para as colagens de Picasso. Tidas como fenômenos de enunciação (e não como sistemas linguísticos abstratos), as colagens de Picasso se localizam em que lugar histórico e social? Além disso, considerando a perspectiva *bakhtiniana* essencialmente dialógica da linguagem, como a linguagem da colagem de Picasso é atravessada pela coletividade?³⁵⁶

³⁵⁵ “Não poderia haver (para Saussure, pelo menos) uma linguística da Fala, pois qualquer fala, desde que tomada como processo de comunicação, já é língua: só há ciência da Língua” (BARTHES, 2007, p. 19).

³⁵⁶ No prefácio a *Marxismo e filosofia da linguagem*, Roman Jakobson fornece uma descrição da linguística de Bakhtin que sublinha sua dívida em relação aos pares opositivos que estruturam o sistema de Saussure: “Segundo Bakhtin, na estrutura da linguagem, todas as noções substanciais formam um sistema inabalável, constituído de pares indissolúveis e solidários: o reconhecimento

Quais são as vozes ideológicas em conflito com a voz de Picasso em sua polifonia³⁵⁷ visual?

3.2.5

A forma pura do dialogismo cubista

Suppose we follow Bakhtin in viewing any utterance, enlarged here to include aesthetic decisions – like the interjection of newsprint within the pictorial medium – as a response to another utterance. If we do so, it will not be possible for us to think of such a decision as a direct reflection of a material, such as newspaper, or of a theme, such as popular culture or the Balkan war, but rather as something always-already mediated by the voice, or utterance, or decision, of someone else: another speaking or acting subject for whom this issue – newspaper – counts. Now, on Picasso's horizon, there were in fact two such subjects. One of them was Guillaume Apollinaire [...]; and the other was Stéphane Mallarmé [...]. Because both of these had much to say on the subject of the newspaper, between the two of them we can trace a trajectory that might define the space within which Picasso's utterance can find its discursive specificity (KRAUSS, 2010, p. 250-1).

As respostas para as indagações feitas acima devem ser encontradas no diálogo entre Picasso, Apollinaire e Mallarmé.³⁵⁸ A estas trocas interpessoais, devem ser incluídos também os demais autores que Krauss convoca para compor a constelação teórica em torno das colagens. Tal constelação deve, com isso, ser lida de dois modos distintos: de um lado, refere-se ao grupo de historiadores e críticos envolvidos na reflexão da obra de Picasso. Quanto a isso, é significativo que dois dos ensaios de Krauss sobre o pintor espanhol se originem precisamente no contexto de simpósios: “Re-Presenting Picasso” surge a propósito da edição especial da *Art in America*, onde contribuem críticos e artistas como Clement Greenberg, Donald Kuspit, Richard Serra, Joseph Kosuth, Lawrence Alloway, Ed Ruscha, Peter Schjeldahl, entre outros; “The Motivation of the Sign” resulta da participação de Krauss no colóquio do MoMA que contou também com a fala de David Cottington, Christine Poggi, Yve-Alain Bois, Pierre Daix e a presença

e a compreensão, a cognição e a troca, o diálogo e o monólogo, sejam eles enunciados ou internos, a interlocução entre o destinador e o destinatário, todo signo provido de significação e toda significação associada ao signo, a identidade e a variabilidade, o universal e o particular, o social e o individual, a coesão e a divisibilidade, a enunciação e o enunciado” (JAKOBSON, 1999, p.10). Ao lado disso, é preciso ainda considerar a revisão metodológica do formalismo russo realizada por Mikhail Bakhtin.

³⁵⁷ Conforme esclarecem Pires e Tamanini-Adames em “Desenvolvimento do conceito bakhtiniano de polifonia”, o dialogismo e a polifonia não são conceitos sinônimos em Bakhtin. Enquanto o primeiro refere-se às relações de sentido estabelecidas entre dois enunciados, havendo aí uma dupla abordagem – um dialogismo implícito, na medida em que um enunciado constitui-se a partir de outro; e, de outro lado, há um dialogismo mais explícito, resultante da apropriação de discursos alheios no ato da enunciação – o segundo contempla a tensão entre as vozes de um discurso.

³⁵⁸ Questionando tal vínculo, Leighten afirma: “Writing of Apollinaire, Mallarmé, and Blaise Cendrars, she impressionistically creates a world of artistic ‘intertextuality’ that is identical to ‘influence’ and dialogue in the old (and narrow) sense, with a familiar backup of Zeitgeist. In the discussion following her paper, Krauss bluntly confessed her lack of expertise, and it is abundantly evident in her essay that she is not well acquainted with poetic and philosophical movements in prewar Paris” (LEIGHTEN, 1994, p. 96).

de Benjamin Buchloh, Leo Steinberg, Patricia Leighton, sendo precisamente estes os autores que compõem a polifonia de *Picasso Papers*.

De outro lado, no âmbito da própria argumentação de Krauss, Apollinaire, Simmel e Mallarmé constituem um campo dialógico no interior do qual os *papier collé* se localizam. Guillaume Apollinaire³⁵⁹ é o primeiro a surgir neste diálogo, especificamente com o poema “Les Fenêtres” [*As janelas*], elaborado em resposta ao quadro homônimo de Robert Delaunay³⁶⁰ durante a estada do poeta no estúdio do pintor nos últimos meses de 1912, às vésperas de sua exposição berlinense no ano seguinte. Krauss se interessa precisamente pelo traço multivocal desse poema encontrado nos saltos temáticos entre uma linha e outra, evocando distintos sujeitos de enunciação (René Dupuy, André Billy e o próprio Apollinaire):³⁶¹

Each of these fragments is just enough to produce the motion of conversation, the play of relations, the sociability of the group. None is enough to solidify into “information” or “argument” or “idea.” And none can be said to represent the position of the author of “Les Fenêtres,” not even the title, which was Delaunay’s. It is this aspect of conversation that Picasso stages in these collages [...] It seems undeniable that the printed type acts so as to parallel and redouble the activity of the visual forms. For if in the latter the signs offer just enough visual support for the circulation of meaning, in the former there is just enough meaning – in the form of voices, in the guise of “news” they utter – to support the circulation of sign: to float the bits and pieces of text in a circuit that could be defined as more abstract than Bakhtin’s dialogism, for it is conversation

³⁵⁹ Adrian Hicken, em seu *Apollinaire, Cubism and Orphism*, assim descreve a figura do poeta: “Apollinaire had established himself as a trenchant champion of French avant-garde initiatives, especially cubism, claiming them to be representative of a continuance of ‘the great traditions of art.’ [...] In late 1912 Apollinaire had identified ‘two parallel and pure tendencies’ in cubism: *cubisme scientifique* and *cubism orphique*. These represented successive developments in the attempt to achieve an art of transcendental idealism. [...] As Apollinaire himself acknowledged in 1917, the terms *supernaturalisme* and *Orphisme* are synonymous. They refer equally to the qualities of his own productions and those of other arts. In the visual arts, the poet had identified *Orphisme* as a development of cubism which, in early 1912, he had characterized as ‘metaphysical’” (HICKEN, 2002, p. 16-8).

³⁶⁰ Esta série é o estímulo principal para Apollinaire cunhar o termo *Orfismo*, descrevendo o esforço de Delaunay em se distanciar de uma descrição da realidade e aproximando-se da música, tanto pela sua distância referencial com a realidade quanto pela sua pureza. Justamente por isso, o termo deriva de Orfeu, o tocador de lira da mitologia grega. Segundo Hicken, “Apollinaire’s identification of Orphism with the sacral, mysterious, transformative power of art had an immediate precedent in late symbolist transcendent metaphysics and neoplatonic emblematics of light. However, his poetic values were informed significantly by his familiarity with late Renaissance commentaries on the mystical Orphic and hermetic textual fragments of classical antiquity of which alchemical allegory may be understood as something of the *caput mortuum* [...] Apollinaire’s poetic identification with Orpheus and the Orphic tradition was well established long before he had recourse to the term ‘Orphic’ when attempting to elaborate his aesthetic principles in relation to painting, during 1912” (HICKEN, 2002, p. xviii-45). Um índice de seu neoplatonismo é, sem dúvida, sua eleição das três virtudes da pintura: unidade, pureza e verdade; bem como sua eleição da luz como emblema do ato criativo. Apesar disso, o interesse do poeta reside no fluxo transiente das coisas no mundo.

³⁶¹ Virginia Spate desenvolve uma análise diametralmente oposta à de Krauss. Para ela, o poema de Apollinaire cria uma imagem da mobilidade da consciência: “Apollinaire was no longer concerned with the expression of private states of mind, but with the expression of the unreflecting joy of the senses, of consciousness, of creation, in which the poet seems to seize upon the vivid associations which flash through his mind before they are generalized into concepts” (SPATE, 1979, p. 79).

understood as the almost disembodied matrix that the sociologist Georg Simmel would define as the categorical precondition of sociability itself (KRAUSS, 1999, p. 55).

“Les Fenêtres”, sem dúvida alguma, ilustra o interesse de Apollinaire pela condição simultânea da experiência moderna, bem como sua visão em relação à formação artística a partir do diálogo com outras personalidades e produções artísticas. Mas a simultaneidade em Apollinaire não se traduz apenas de um modo. Segundo propõe Willard Bohn, em seus poemas o poeta desenvolve três abordagens: o *poème-conversation*, o *poème simultané* e também os *idéogrammes lyriques*. Levando em conta esta tipologia, o autor afirma que “Les Fenêtres” é um *poème simultané*, incluindo nele fragmentos de conversas, mas mais ambicioso:

First, there were the *poèmes-conversations* [...] In poems such as “Lundi Rue Christine” he pretended to act as a tape-recorder, reproducing random noises and phrases overheard in some public place. In reality these were consciously selected and ordered by the poet in such a manner that with a little effort the reader could reconstruct three or four simultaneous conversations. Then there were the so-called *poèmes simultanés*, such as “Les Fenêtres,” which were more ambitious. While they might include bits of conversation, typically these works juxtaposed the poet’s visual perceptions of a given scene with the ideas and associations they evoked. Sight impressions combined with thoughts and memories to form a psycho-visual collage (BOHN, 1976, p. 45).

Desse modo, os fragmentos de conversa encontrados em “Les Fenêtres” estão submetidos à impressão visual do poeta, configurando uma colagem psicovisual. Mesmo que a criação não seja um *poème-conversation* por excelência, ela sublinha a importância do dialogismo em Apollinaire, encontrada também em seu *Les Peintres cubistes*, livro elaborado em 1912 e que inclui um conjunto de ensaios produzidos nos anos anteriores: sua evocação simbolista das primeiras obras de Picasso em 1905; as três virtudes plásticas de 1908; os manifestos sobre a pintura pura de 1912; as suas definições do Orfismo; e também algumas reflexões sobre determinados pintores. “Apollinaire”, propõe Virginia Spate, “intended the book to be like his ‘conversation-poems’ in which ‘the poet, at the center of life, somehow registers the surrounding lyricism” (SPATE, 1979, p. 72).

A inclusão de Apollinaire em uma discussão a respeito das colagens cubistas de Picasso opera um sutil deslocamento analítico de Krauss, visto que a ensaísta investiga um outro tipo de trânsito, associado à circulação do signo, mas não idêntico a ela. Trata-se, justamente, das conversas entre os fragmentos jornalísticos que, se não podem ser lidas univocamente, como propõe a abordagem ideológica de Patricia Leighton, aguardam, todavia, uma outra natureza de interpretação. Krauss parece sugerir que tais fragmentos de notícias dispostos nas colagens respondem, assim como os *poème-conversations* de Apollinaire, a uma condição moderna marcada fundamentalmente pela mobilidade e a descontinuidade. Mas não apenas isso: a menção a Simmel faz com que a dimensão diacrítica do signo seja lida pela autora como um traço próprio da *forma* pura da sociabilidade.

Krauss chama ao debate um texto específico de Simmel, “Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal”, elaborado pelo autor em 1910.

Conforme indica o título, há na exposição do sociólogo uma dicotomia entre forma³⁶² e conteúdo que o mesmo defende como premissa básica de sua exposição. Ele propõe uma definição de arte como uma forma absolutamente apartada das necessidades de sobrevivência, do conteúdo da vida. Leia-se como ele descreve sua origem:

A interpretação de realidades concretas ou abstratas, em termos de sistemas espaciais, ou de ritmos ou sons, ou de importância ou organização, teve certamente suas origens em necessidades práticas. Entretanto, essas interpretações tornaram-se um fim em si mesmas, efetivas em sua própria força e em seu próprio direito, seletivas e criativas de maneira totalmente independente de seu envolvimento com a vida prática, e não por causa dele. Essa é a origem da arte. Completamente estabelecida, a arte é inteiramente separada da vida (SIMMEL, 1983, p. 167).

Este processo dialético de autonomização dos conteúdos ocorre não apenas com a arte, mas também com a ciência ou o direito, havendo em todas essas dimensões sociais uma “reviravolta completa – da determinação das formas pela matéria da vida à determinação de sua matéria pelas formas”. Tal como a arte, o direito e a ciência, a sociabilidade também é a forma autônoma da vida societária, quando as relações sociais ganham vida própria para além de seus impulsos e propósitos originais. Com isso, a sociabilidade é uma estrutura sociológica peculiar, sendo definida por Simmel como uma “forma lúdica da socialização” (SIMMEL, 1983, p. 169), lembrando que para o autor o jogo está para a brincadeira assim como a forma está para o conteúdo.

Dentre as formas de sociabilidade a serem comentadas pelo autor, duas são caras à argumentação da Krauss: a conversação e a coqueteria. Pautado por uma supressão dos impulsos mais pessoais e das exacerbações individuais, o primeiro caso é definido como uma reunião social em que as pessoas “conversam por conversar” (SIMMEL, 1983, p. 176), fundada em critérios como amabilidade, cordialidade, refinamento, entre outros. Aqui, a manutenção formal do grupo deve ser respeitada, sendo necessária para isso uma eliminação das possíveis oscilações de personalidade que porventura coloquem em risco a harmonia (lembre-se a definição formal da arte em Simmel) social. Assim,

To read Simmel’s 1910 essay on “Sociability” is to encounter a strange gloss on Picasso’s collages of 1912 or Apollinaire’s contemporaneous forays into a poetry of “conversation.” For Simmel wants to project a social space in which signs circulate endlessly as weightless fragments of repartee, stripped of practical content – that of information, argument, business – taking as their content, instead, the functional play of conversation itself, conversation whose playfulness is expressed by the speed and lightness with which its object changes from moment to moment, giving its topics an interchangeable, accidental character (KRAUSS, 1999, p. 63).

³⁶² “A forma é a mútua determinação e interação dos elementos da associação. É através da forma que consistem uma unidade” (SIMMEL, 1983, p. 169). Aventa-se a hipótese aqui de um antiplatonismo em Simmel, na medida em que a forma pura, destituída de conteúdo material parece ser lida com desconfiança pelo autor. Todavia, tal ceticismo deve ser lido com cuidado, visto que Simmel, ao final de “Sociabilidade – um exemplo de sociologia pura ou formal” não vê na sociabilidade apenas um “convencionalismo negativo”, mas um modo também de colher “da sociedade um sentimento de liberação e alívio” (SIMMEL, 1983, p. 181). Tal parece ser a intenção aproximada de Krauss.

Apesar de não apresentar uma perspectiva semiológica, Simmel põe-se a investigar as formas sociais puras desvinculadas de seu conteúdo material. Tal ótica, sem dúvida alguma, parece atrativa a Krauss. Enquanto jogos formais nos quais os conteúdos foram dissolvidos, esses fenômenos sociais são considerados pelo sociólogo arte, havendo, ao que parece, uma sugestão de que todas as interações sociais invariavelmente possuem o mesmo destino “artístico” de autonomização. Do mesmo modo que a conversação, a coqueteria – “a forma lúdica do erotismo” (SIMMEL, 1983, p. 174) – é também investigada por Krauss a partir do universo feminino encontrado na colagem de Picasso *Still-life “Au Bon Marche”*. O jogo semiológico encontrado na obra é sobreposto à definição da coqueteria de Simmel, conforme o que segue:

Falando genericamente, a questão erótica entre os sexos é de oferecimento e recusa. [...] A natureza da coqueteria feminina é jogar alternativamente com promessas e retiramentos alusivos – para atrair o homem, mas para deter-se sempre antes de uma decisão, e para rejeitá-lo, mas nunca privá-lo inteiramente de esperança. [...] Seu comportamento oscila entre o “sim” e o “não”, sem fixar-se em nenhum deles. Exibe jocosamente a forma pura e simples das decisões eróticas e vem encarnar aquelas oposições polares num comportamento perfeitamente consistente: seu conteúdo bem-entendido, decisivo, que a entregaria a um dos dois polos, nem mesmo se admite (SIMMEL, 1983, p. 174-5).

Tanto a conversação quanto a coqueteria apresentam um jogo formal pautado pela flutuação, idealidade e distância em relação aos conteúdos da realidade. Elas são formas puras de sociabilidade, onde imperam uma pura circulação: a alternância entre o sim e o não; a conversa pela conversa. É justamente tal lacuna entre o conteúdo e a forma proposta por Simmel – resultante da precipitação da segunda a partir do primeiro seguida de sua autonomização – que Krauss se apropria em confronto direto com as leituras biográfica, historicista ou ideológica da obra de Picasso, que tratam de suprimir este *fosso sociológico*.

Considerando a crítica de Bakhtin à exclusão do fato social no sistema saussuriano, pode-se aventar a hipótese de Simmel, ao descrever as formas puras de sociabilidade, apresentar sistemas despídos de seus conteúdos sociais. Tal não parece, todavia, ser o caso visto que o sociólogo põe-se a investigar formas sociais, operando uma espécie de distinção entre elas: o erotismo *versus* a coqueteria; a troca *versus* a conversação. Caso tal perspectiva esteja correta, a passagem de Bakhtin a Simmel não é realizada com incoerências.

Mas uma dúvida ainda permanece: se Krauss insiste em uma leitura formal-semiológica da obra, ela está também defendendo um processo de autonomização da forma pura? Tal questão envolve necessariamente a figura de Mallarmé e sua associação com o Cubismo, tal como ela será desenvolvida por David Cottington.

3.2.6

A moeda de Picasso

Em “Cubism, Aestheticism, Modernism” – sua contribuição para o seminário do MoMA a respeito das obras de Picasso e Braque – David Cottington investiga o uso de elementos vernaculares associados à cultura de massa nas colagens cubistas. Para tal, o autor estabelece uma dicotomia entre, de um lado, as perspectivas de Patricia Leighton – segundo a qual as colagens veiculam uma postura antibélica de Picasso – e Christine Poggi – cuja leitura propõe uma negação dos valores simbolistas, apontando também para a obsolescência das hierarquias culturais³⁶³ – e, de outro, as análises de Pierre Daix – sendo fundamentalmente semiológica, mas que Cottington rotula de formalista.³⁶⁴ Diante de tal quadro interpretativo, o autor recupera as circunstâncias históricas imediatas da França no início do século XX que marcam crucialmente o processo de formação das vanguardas artísticas. O avanço nacionalista e o fracasso sindicalista demarcam, para o autor, o espaço esteticista da vanguarda francesa:

The avant-garde was also one of the primary sites of resistance to the hegemony of nationalism. First, because one of its marked characteristics was the number of *émigrés* among its ranks; [...] Second, because the collapse in 1905 of the Bloc de Gauches and all it implied left those who had participated in it with little appetite for social or political intervention of any kind. The consequence of these twin circumstances, however, was that the resistance to nationalist ideology – and to bourgeois culture – had no connection with the political struggles against that ideology and culture that were grounded in the syndicalist movement. For the *émigré* artists, self-referentiality and isolation encouraged the establishment of a notion of the artist as necessarily estranged; for those whose attempts at class collaboration ended in disillusionment around 1905, the idealism that had driven those attempts was transferred to the field of aesthetic practice, and the comradeship of such collaboration was replaced by that of artistic avant-gardism. For both, resistance was grounded in the values of art in and for itself, as the product of a necessary estrangement, or as uniquely free from commodification and mediocrity. This was the resistance of aestheticism (COTTINGTON, 1992, p. 64).

Para Cottington, a hegemonia nacionalista que se instala no território francês deixa pouco espaço para um movimento de resistência que articule os

³⁶³ Christine Poggi comenta a apropriação de Picasso dos produtos culturais na discussão que se seguiu à apresentação de Rosalind Krauss em *Picasso and Braque: a Symposium*: “I don’t think you can erase the mass-cultural connotations of these works which, I grant you, are signified in an encoded system. The newspaper has to be seen in relation to the cigarette packages, handbills, playing cards etc. For me, these elements relate to the idea of the conventionality of language, because the one thing that is traditionally objected to in mass culture is that it’s reproducible – which you can also say about arbitrary language with its iterable signs. I see a kind of identification between other sorts of mass culture and the arbitrary language found in newspaper” (RUBIN, 1992, p. 290).

³⁶⁴ Referindo-se a esta espécie de nivelamento redutor entre o formalismo e a semiologia, Krauss diz: “All of these positions, which argue for the embeddedness of the collage material within the social context of the work, take a dim view of the structural-linguistics approach, seeing it as yet another formalism that turns its back on the object’s content and the degree to which that content is motivated by the social field” (KRAUSS, 2010, p. 247).

ideais anti-nacionalistas com os ideais artísticos. Sendo assim, dado o fosso entre os movimentos sindicalistas e as vanguardas artísticas cada vez mais acentuado, a única saída que os artistas encontram é no espaço isolado de um esteticismo: neste quadro histórico, Cottington localiza o círculo em torno de Braque e Picasso a partir de 1908. Ao lado disso, outro índice de esteticismo é, sem dúvida, a comparação recorrente entre o Cubismo e a poética de Mallarmé:

We can also note that the Cubist paintings of Braque and Picasso, especially the most hermetic works of 1910-1911, were characterized by their contemporaries by reference to the poetics of Mallarmé. Now this connection has a long and familiar history; from its suggestion in articles by Severini in 1916 and Paul Dermée in 1919, through Kahnweiler's testimony in the late 1940s and Christopher Grey's analysis in the early 1950s, to those of American scholars – Ronald Johnson in 1977, most recently Christine Poggi – the parallels between Cubism and Mallarmé have been redrawn and measured repeatedly. But what is significant for me is that these were already perceived in 1910-1911, at a time when Mallarmé and *mallarméisme* were loaded terms in a lively debate, and one that had ideological undercurrents (COTTINGTON, 1992, p. 65).

Cottington se refere logicamente ao debate em torno do hermetismo da poesia de Mallarmé, considerado pelos ideólogos mais fervorosos (associados, pontua o autor, à *Action Française*) fundamentalmente elitista e estéril, sendo, pois, um obstáculo simbolista ao retorno classicista. Tal é o argumento lançado, por exemplo, pelo poeta Jean-Marc Bernard, discípulo declarado de Charles Maurras³⁶⁵ e que havia criado a École Fantaisiste, movimento fundado em uma crítica aguda aos ideais simbolistas. Tal consideração abriu uma onda de debates e acusações, sendo a mais enérgica delas a de André Gide, que formula uma defesa de Mallarmé fundada unicamente em bases estéticas. Às vésperas da publicação dos poemas completos de Mallarmé (o que acontece apenas em 1913), “it was the Gide – Bernard quarrel” sugere Cottington, “and the different aesthetic positions which it represented, that gave *mallarméisme* currency and provided the terms in which it signified around 1910” (COTTINGTON, 1992, p. 65).

Este par opositivo é também aplicado às obras cubistas de Picasso e Braque, ora em defesa de seu esteticismo *mallarmeano*, ora em sua reprovação. A perspectiva de Cottington reforça o hermetismo da produção cubista, fundada justamente no entrelaçamento entre as contingências sociais da produção e seus traços formais, entre texto e contexto:

At the center of this grouping were the two artists; other members were their close and regular acquaintances, Kahnweiler, Uhde, Gertrude Stein, Apollinaire, Fernande Oliver, and Marcelle Braque chief among them. We should then note that it was a tenuous and heterogeneous grouping, but its members shared that belief in the social autonomy and superior truth of art that I have earlier described, and shared as well a self-consciously and defensively elitist attitude vis-à-vis both the mainstream bourgeois art world and the avant-garde at large. This subculture provided for Braque's and Picasso's paintings an audience that

³⁶⁵ Maurras (1868-1952) foi um poeta nacionalista, teórico do nacionalismo integral, e declarado opositor de Dreyfus no famoso Caso Dreyfus, farsa política que condenou o oficial de origem judaica Alfred Dreyfus em 1894 e suscitou um aguçado debate na França, como comprova, por exemplo, “O individualismo e os intelectuais” (julho, 1898), de Émile Durkheim.

was small, private, self-selected, made up of cognoscenti responsive to formal pictorial innovation and intertextual play. The paintings of both were then correspondingly private in orientation, stylistically dense and difficult to read, elliptical and playful in their references, accessible only to initiates. It was as one of those initiates that Soffici in 1911 compared their work with that of Mallarmé, and as another that Kahnweiler later did the same (COTTINGTON, 1992, p. 67).

O autor, portanto, enquadra a produção de Picasso e Braque anterior a 1914 no interior de um esteticismo cujo paradigma fundamental é a obra de Mallarmé. Desse modo, as colagens cubistas que Patricia Leighton interpreta como expressões da posição política de Picasso, são consideradas por Cottington a representação de um “dislocation between the artistic and political avant-gardes” (COTTINGTON, 1992, p. 68). Nesse contexto, o uso de materiais associados à cultura de massa, antes de realizar um questionamento do alto Modernismo, o reforça nesse processo de deslocamento³⁶⁶ esteticista operado pelos artistas, “turning the dross of the vernacular, as it were, into the gold of art” (COTTINGTON, 1992, p. 69). Em vez de desenvolver a aproximação entre colagens cubistas e a obra de Mallarmé em uma defesa do esteticismo desses artistas, Krauss opta por uma via contrária, defendendo outra espécie de presença material nessas obras que não se reduz, pois, a uma conexão direta com o referente.³⁶⁷

Para Augusto de Campos, foi Mallarmé o responsável pelo “primeiro poema funcionalmente moderno, futuro-demais para sua época” (CAMPOS, 1991, p. 177), referindo-se o autor evidentemente a “Un Coup de dés”, publicado originalmente em 1897. Prosseguindo em sua avaliação da importância do poeta francês, o autor afirma:

Mallarmé é o inventor de um processo de organização poética cuja significação para a arte da palavra se nos afigura comparável, esteticamente, ao valor musical da “série”, descoberta por Schönberg, purificada por Webern, e, através da filtração deste, legada aos jovens compositores eletrônicos, a presidir os universos sonoros de um Boulez ou um Stockhausen (CAMPOS, 1991, p. 177).

A aproximação entre Mallarmé e Schönberg é pertinente aqui por dois motivos. Investigue-se o primeiro: a obra musical de Schönberg é avaliada por Adorno em *Filosofia da nova música* em embate com as composições de Stravinsky. No primeiro capítulo, discutiu-se a crise da cultura tal como Clement Greenberg a descrevera a partir da formulação de uma dicotomia entre a *avant-garde* e o *kitsch*. As desconfianças do crítico norte-americano quanto ao

³⁶⁶ Tal deslocamento está associado à dupla condição de Picasso enquanto emigrado – de seu país e da vanguarda artística de um modo geral.

³⁶⁷ Krauss põe-se a investigar precisamente o signo Ouro, em um embate direto com a leitura esteticista do cubismo formulada por Cottington. Sua análise possui um débito para com a interpretação que Derrida desenvolve em “Double Session”, identificando o autor o jogo semiológico do Ouro (*Or*, em francês) em um *fait-divers* homônimo de Mallarmé. Para Derrida, é a presença recorrente – a disseminação, por assim dizer – do *OR* no texto do poeta que marca fundamentalmente sua dissociação do padrão-ouro esteticista. Note-se aqui que a análise de Krauss gira em torno da aproximação de Goux entre a circulação do signo e a revogação do padrão-ouro, que a ensaísta desenvolve na introdução de *Picasso Papers* a partir do romance de Gide. Tentaremos aqui explicar tal aproximação entre Mallarmé e Picasso por uma via alternativa à imagem do Ouro.

desenvolvimento da indústria cultural ensejam uma aproximação de seu pensamento com o de Theodor Adorno, em especial aquele desenvolvido em parceria com Horkheimer. Se, naquele momento, a aproximação fora meramente intuitiva, ela se concretiza pontualmente em *Filosofia da nova música*, onde Adorno retoma as considerações desenvolvidas em *A dialética do esclarecimento*, mencionando, para isso, a dicotomia de Greenberg:

Na música se dá também o que Clement Greenberg chamou de divisão de toda arte em falsidade grosseira e vanguarda; e a falsidade grosseira, o preceito dos benefícios sobre a cultura, há tempos recolheu-se a esta na esfera particular que lhe está socialmente reservada. Por isso as reflexões sobre o desdobramento da verdade na objetividade estética limitam-se unicamente à vanguarda, que está excluída da cultura oficial (ADORNO, 1974, p. 19).

O quadro estruturalmente dividido entre a *avant-garde* e o *kitsch* – entre o esteticismo e a abertura cultural – é representado por Adorno justamente pelos compositores Schönberg e Stravinsky. De um lado, as composições do primeiro, fundadas em um rigoroso sistema de organização traduzido no dodecafonismo e na atonalidade, representam o desenvolvimento radical da nova música, o seu progresso; de outro, a apropriação estilística do segundo inaugurando o neoclassicismo musical é análoga à industrialização *kitsch*, constituindo um retrocesso musical. Schönberg-Stravinski são os dois extremos que permitem reconhecer a natureza da nova música, derivando daí o reconhecimento de seu conteúdo de verdade, “não porque a eles corresponda a prioridade histórica e os demais derivem deles, mas porque somente eles, por uma coerência que não conhece concessões, exaltaram os impulsos presentes em suas obras até transformá-las nas ideias imanentes do objeto” (ADORNO, 1974, p. 14). Concordando com Greenberg, o filósofo diagnostica uma história de decadência cultural, uma “regressão ao tradicional” (1974, p. 15) a partir da Primeira Guerra Mundial. A atonalidade musical é análoga ao distanciamento da objetividade da pintura moderna, representando ambas uma atitude de resistência frente ao rebaixamento cultural promovido pela cada vez mais onipresente indústria cultural. Diante desse processo totalitário de administração industrial do patrimônio cultural, a música e a pintura radicais teriam caído, propõe o autor, em um completo isolamento.

O divórcio entre a nova música e o consumo impõe, pois, dois desenvolvimentos paralelos e contraditórios entre si, porque enquanto a arte radical – seja pintura, seja música – aposta em um tipo de produção no qual as contingências históricas são traduzidas criticamente em estruturas poéticas trabalhadas autonomamente, a falsidade grosseira está fundada na irracionalidade de seus consumidores, cujo processo de reificação é diretamente proporcional ao desenvolvimento da indústria cultural. Mas Adorno lembra, ainda, que os compositores e os ouvintes estão imersos na mesma condição sócio-histórica e que o que a música radical tem de inaceitável ou incompreensível aos ouvintes é decorrente das próprias circunstâncias (e não da música em si). Assim, enquanto o público opta pela música tradicional, por um patrimônio morto (e morno) destituído de sua substância artística, ele reforça o distanciamento de um entendimento de sua contingência histórica:

Com isto não afirmo que uma composição seja compreensível espontaneamente apenas em sua própria época e que está destinada à degradação ou ao historicismo. Mas a tendência social geral, que eliminou da consciência e do inconsciente do homem essa humanidade que outrora constituía o fundamento do patrimônio musical hoje corrente, faz com que a ideia de humanidade se repita ainda sem caráter de necessidade e somente no cerimonial vazio do concerto, enquanto a herança filosófica da grande música somente por acaso atinge quem desdenha esta herança (ADORNO, 1974, p. 18).

Na citação acima, nota-se a desconfiança do autor quanto à herança cultural. Tal ceticismo se baseia justamente no processo de industrialização da cultura que Greenberg denominou de *kitsch*. Trata-se, com isso, de um procedimento de conversão da tradição musical em produção comercial massificada, na qual a cultura oficial, consolidada, antes de se constituir como um espaço de resistência, configura-se como o seu oposto. Justamente por isso, declara Adorno, “aquele que conserva arbitrariamente o que já está superado compromete o que quer conservar e se choca de má-fé contra o novo” (ADORNO, 1974, p. 16).

Levando em conta o quadro *adorniano*, Rosalind Krauss interpreta a autorreflexividade encontrada em Schönberg de dois modos distintos. De um lado, a autora a considera do ponto de vista *greenbergiano*, isto é, considerando um desenvolvimento autônomo e intrínseco do *medium* em direção à sua redução modernista. Ao historicismo encontrado em Greenberg está associado o jogo semiológico puro, no qual os significantes, apartados de qualquer relação referencial, instituem um campo autônomo de atuação. Sendo assim,

the musical material – pitch, beat, timbre – free of all tonal “naturalism” and now circulating through the crystal’s system of twelve-tone relationships, guided only by the abstract laws of contrast, takes on the tokenlike character of the monetary model or, in its linguistic dimension, the pure signifier as defined by Saussure. For when the meanings of words are no longer understood as positive terms, directly convertible to a natural object or referent, but are thought of as purely differential – in Saussure’s words, as “relative, opposite, and negative” – meaning itself becomes a function of the system rather than of the world (KRAUSS, 1999, p. 18).

Em confronto com o Modernismo de Schönberg está o neoclassicismo de Stravinsky, ao qual Krauss se refere como pastiche. Aqui, há uma falsa autorreflexividade, uma vez que uma estrutura artística se baseia em outra, havendo aí não um desenvolvimento formal, mas uma citação de uma forma expressiva encontrada em outros contextos históricos:

In Adorno’s interpretative system, pastiche is, then, both the form and the content of Stravinsky’s fraudulence – his fake modernism, which is nothing but a betrayal of real modernist procedures. For as the very *form* of externality, of reaching outside music’s own developmental logic, pastiche mocks the modernist project of a self-realization achieved through control of what is internal to the medium itself. And this mockery is both a shrug of the shoulders, as though the internal logic were merely optional, and a false imitation, since “music about music” is the counterfeit version of modernist immanence. On the other hand, in its guise as the *content* of this same externality, pastiche asserts an almost endless access to “style” as a series of personal and capricious choices

open to the artist-subject as a kind of consumer browsing among compositional options (KRAUSS, 1999, p. 17).

O neoclassicismo de Picasso, pelo qual o artista torna-se “a paródia de si mesmo”, operando também um pastiche de outros estilos pictóricos, é, com isso, análoga ao desenvolvimento musical de Stravinsky. Neste sentido, Picasso optou por uma falsa autorreflexividade em detrimento da autonomia reflexiva conquistada durante seu período áureo do Cubismo:

The medium of Picasso’s fraudulence is thus the same as Stravinsky’s in that – as pastiche – it is an art about art that redoubles the idea of modernist immanence and self-reference but does so now in the register of content rather than at the level of form. Which is to say that with Picasso’s neoclassicism, art becomes the *representational* content of art, whether by means of the sluggishly bloated nude imitating the look of archaic sculpture or the sleekly fashionable Olga restaging a portrait by Ingres. “Art” enters the work as an image rather than as what Adorno would call the “self-realization” of a historical process, which could only be registered structurally (KRAUSS, 1999, p. 19).

Schönberg e seu antípoda representam, pois, os dois lados da moeda modernista. **Mas se tanto Adorno quanto Greenberg estabelecem uma antinomia entre dois desenvolvimentos culturais paralelos a fim de valorizar um em detrimento do outro, Krauss opta pelo constante virar e desvirar desta mesma moeda, adotando uma posição dialética que lhe permite compreender, por fim, a poética de Pablo Picasso:**

The “Penny for Picasso” is, then, double-edged. For it implies the inextricable historical linkage of the two sides of this coin. The task of what follows will be to explore the nature of this structure, examining each side individually and in terms of the necessity of their relationship, as the pure token gives way to fake gold (KRAUSS, 1999, p. 21).

Portanto, a matriz teórica *adorniana* é recuperada por Krauss em sua discussão sobre Picasso, tendo a autora optado por – em vez de adotar um ou outro polo – se apropriar precisamente da dialética Schönberg-Stravinski como moeda analítica (pós-) moderna.

3.2.7

Picasso, Mallarmé

A conexão entre Mallarmé e Schönberg pode ser lida de diversas formas. Uma delas é a de que, ao suposto intelectualismo do compositor está o hermetismo do poeta. Sendo assim, o divórcio entre realidade e arte que Adorno diagnostica para a nova música também se manifesta no repúdio de Mallarmé ao jornal e em seu desejo frustrado de compor *A grande obra*. Ao jornal, o poeta contrapunha o livro.³⁶⁸ Mas esta dicotomia é redutora, conforme lembra Jacques Rancière:

³⁶⁸ Christine Poggi defende tal dicotomia, como demonstra sua fala na discussão que se seguiu à apresentação de Rosalind Krauss em *Picasso and Braque: a Symposium*: “I believe that, for

É verdade que por toda sua vida ele desejou a execução do “livro”. Mas passou, para esse fim, numerosos anos procurando a fórmula de um melodrama novo. Em seu diário, “La Dernière Mode” [A última moda], porém, comprovou-se em descrever toaletes, buquês e cardápios. Celebrou a flor poética “ausente de todos os buquês”. “Listas de bailarinos, programas de concertos ou cardápios de clientes compõem”, escreveu ele, “uma literatura que possui a imortalidade de uma semana ou duas”. Ele denunciou a “reportagem universal” do jornalismo e seu jato de tinta vulgar. Mas agradou-lhe o trabalho de cronista e celebrou a novela como a delineação do “poema popular moderno”. Toda a poética de Mallarmé desmente assim a oposição entre as solidões congeladas do absoluto e o mundo das atividades profanas. Ela se dedicou constantemente a trazer de volta à terra o absoluto romântico da ideia, a fazer dela o movimento fugitivo de uma aparição e de uma desapareição: voo de cabeleira, batida de leque, fru-fru de vestido, foguetes de fogos de artifício ou evento de espetáculo de feira (RANCIÈRE, 1998).

Sendo assim, a estrutura encontrada em “Un Coup de dés” configura menos um “aesthetic reproach to this view of the crudeness of the newspaper form” (KRAUSS, 2010, p. 251) do que um diálogo do autor com este “medium of modernity” através de uma estrutura poética que responde àquela jornalística, “in the way the typographic spacing and diversity refuse the monotony of the column of gray print; and the dispersal of the poem’s title across the first eleven pages acts to interweave the master typography of the headline into the protracted body of the text” (KRAUSS, 2010, p. 251).

Ao lado do diálogo com o suporte jornalístico, a organização *mallarmaica* do poema busca na música algumas noções estruturais, sendo “Un Coup de dés” organizado por motivos, sugere Campos, semelhantes aos temas musicais. Krauss emite semelhante argumentação ao afirmar que a “prostration, or attenuation of a theme, held in a kind of musical suspension across wave after wave of poetic sound, establishes the analogy with music that Mallarmé wanted for his poetry” (KRAUSS, 2010, p. 251). De outro lado, a comparação de Campos lança uma luz sobre o caráter estrutural do poema de Mallarmé, conforme o que segue:

Acrescentemos que o uso particular, que aqui fazemos, da palavra *estrutura*, tem em vista uma entidade medularmente definida pelo princípio *gestaltiano* de que o todo é mais que a soma das partes, ou de que o todo é algo qualitativamente diverso de cada componente, jamais podendo ser compreendido como um mero fenômeno aditivo (CAMPOS, 1991, p. 177).

O sentido de estrutura empregado por Campos não é idêntico, portanto, à proposta estruturalista. Ele, todavia, também não lhe é estranho, já que, sendo um princípio da *Gestalt*, a estrutura apresenta um método de organização distinto da sucessão linear e aditiva que tradicionalmente constitui o fazer poético. A

Mallarmé, one of the fundamental issues was the arbitrary nature of the sign, and the hope that in poetry one could overcome that by returning language to some kind of primordial essence, which could be done in a variety of ways. He talks about individual letters as jewels. [...] Precisely, what he objects to in the newspaper is that language is seen at its most arbitrary and, for him, degraded form”. Krauss comenta, a partir desta colocação, que: “It seems important that Mallarmé stood for a strong condemnation of the newspaper, not just because it was degraded language, but because it was visually degraded and monotonous” (RUBIN, 1992, p. 289).

importância desta “nova ordem expressiva da formulação poética” reside justamente na consagração de um “dinamismo do processo de associação de imagens” que Campos, citando Hugh Kenner, define por um método de fragmentação da ideia estética em imagens alotrópicas.

Para que as imagens alotrópicas³⁶⁹ surjam, é necessária a formulação de uma tipografia funcional que reverbere as metamorfoses e os fluxos das imagens. Justamente por isso, a organização estrutural envolve uma abordagem do espaço gráfico pautado por uma dinâmica entre o “branco” da página e os diversos elementos tipográficos. De um lado, o papel deixa de ser mero suporte neutro do poema, tornando-se um elemento no processo de significação; de outro, a organização *gestáltica* do poema elimina o silogismo discursivo em função de

³⁶⁹ Augusto de Campos ressalta que as “experiências tipográficas funcionais” iniciadas por Mallarmé teriam uma continuação menos lúcida nos *Calligrammes* de Apollinaire – e que Krauss analisa em “The Motivation of the Sign”, em especial o “La Cravate et la Montre” (1914). O sistema de relações encontrado nas imagens alotrópicas do primeiro são reduzidas a um mero figurativismo pelo segundo: “Na sua transposição do ideograma para a poesia, acabava confundindo assim Apollinaire a noção de ideograma como caráter escrito simbolizando uma coisa, ação ou situação, sem expressar seu nome, pela justaposição das figuras abreviadas de coisas alguma forma correlatas, com uma ideia sumária e ingênua de ideograma-figura” (CAMPOS, 1991, p. 182-3). Os ideogramas em *Calligrammes* são, com isso, elaborados a partir de uma representação figurativa pueril, estabelecendo uma relação referencial que implica uma simplificação do tema: poemas em formas de relógio, coração, chuva etc. Os caligramas de Apollinaire são utilizados por Krauss, ao lado do Cubismo, em sua primeira análise da obra de Joan Miró, em 1972, por ocasião da exposição *Joan Miró: Magnetic Fields*, no Guggenheim Museum, a qual a ensaísta, em coautoria com Margit Rowell, assina a curadoria. Focalizando as pinturas produzidas em dois períodos específicos – 1925-27 e a partir de 1960 –, Krauss interessa-se pelo desenvolvimento do pensamento formal de Joan Miró, elegendo para isso dois elementos de análise: a linha e o espaço. Segundo ela, há uma clara trajetória na obra do pintor espanhol partindo das convenções pictóricas rumo ao campo arbitrário do signo. Em seus poemas, Apollinaire desenvolve uma identidade entre imagem e escrita, visto que em cada obra as palavras estão organizadas espacialmente de modo a formar a imagem daquilo que tematizam. Desse modo, “o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler” (FOUCAULT, 2009, p. 250). As palavras, com isso, não apenas batizam as coisas, mas as representam visualmente por meio de uma operação tautológica fundamental ao caligrama, através da qual texto e imagem são aproximados até o limite de suas distinções. De modo semelhante, as pinturas de Miró questionam as divisões entre o figurar e o dizer, indo, todavia, além desse esforço. Pois, “if the calligramme establishes two of the poles of Miró’s line – between which the spectator can pass from reading to looking and back again – the calligramme does not relate to the other two poles between which Miró forces his line to oscillate in order to deal with painting per se. Along that second continuum Miró uses *écriture* to assert the depth of the field and to structure that field according to a formal logic” (KRAUSS, 1972, p. 25). Um dos exemplos fornecidos por Krauss é o da pintura *Un oiseau poursuit une abeille et la baisse* (“Um pássaro persegue uma abelha”, 1927), onde se destacam dois elementos: de um lado, as penas coladas logo após a palavra *oiseau*; de outro, o modo como o verbo *poursuit* se relaciona com a elipse amarela, visto que o seu atributo cursivo não é como os demais, havendo longos intervalos lineares entre uma letra e outra, resultando, por fim, em uma convulsão da palavra sobre o próprio contorno. Dada a característica gestual de *poursuit* que quase a impede de ser lida, Krauss vê nesta palavra uma função estrutural para a pintura: a linha diagonal entre as letras *p e o / u e i*, além de cumprir uma função de conexão para a constituição da palavra, serve também como signos de uma recessão perspectiva contra a planaridade do suporte pictórico. É, pois, no seio de uma palavra registrada cursivamente que a pintura se abre para uma profundidade. Tal efeito não é encontrado nos Caligramas de Apollinaire, incrustados na superfície plana do papel. Em 1994, Krauss revê sua interpretação da obra de Miró, desta vez pela ótica *batailliana* motivada pela cumplicidade entre Miró, Leiris e Bataille registrada no quadro “Michel, Bataille et Moi” e também os artigos dos dois últimos na DOCUMENTS sobre a obra do artista.

uma ordem sistêmica que sublinha as ramificações e os entrecruzamentos entre os elementos.

Como “primeiro poeta estrutural”, Mallarmé é geralmente tachado, como se constatou mais acima, de elitista e hermético. Segundo Leyla Perrone-Moisés, tal consideração pressupõe, até hoje, o fato de sua poesia ser destituída de uma experiência existencial como aquelas presentes nos poemas românticos, na qual a poesia vincula-se a uma utilidade explícita (lucro ou defesa de algum tema específico). É justamente este critério de utilidade que diferencia a estrutura de Mallarmé de outros “impressos extremamente complicados, cuja decifração exige o domínio de códigos complexos” (como, por exemplo, os extratos bancários, os formulários e as notícias de jornal).

Sendo assim, a dificuldade da poesia de Mallarmé não encontra redenção, como os outros impressos, em sua utilidade. Ao lado disso, há também uma questão de valor, uma vez que, indaga Perrone-Moisés, “as fórmulas de Mallarmé não seriam, exatamente e de viés, um questionamento do extrato bancário e das notícias do jornal”, pois, “por sua própria ‘inutilidade’ o poema nos obriga a repensar a ‘utilidade’ dos outros impressos”. A autora aprofunda a possibilidade de questionamento da poesia de Mallarmé, uma vez que tal indagação se dirige para a própria linguagem, suspendendo as suas supostas transparência e referencialidade cotidianas:

Não por acaso Mallarmé comparou a palavra à moeda que passa de mão em mão e se gasta, perdendo o relevo e o brilho. Banalizada e desgastada no manuseio cotidiano, a linguagem perde seu valor-ouro e adquire um mero valor venal. Contaminadas pelas relações econômicas, todas as relações humanas, trocadas no miúdo da fala, se corrompem e se desgastam. A função do poeta moderno, assumida exemplarmente por Mallarmé, é opor-se a esse comércio aviltante, e propor a utopia de outras trocas languageiras. Seu trabalho consiste em “dar um sentido mais puro às palavras da ‘tribo’; fazer com que elas, em vez de funcionar apenas como valores de representação da realidade, instaurem uma realidade de valor. Essa é a alta função dos poetas, aqueles inúteis, aqueles doidos que passam seu tempo tirando as palavras da circulação normal, para lustrá-las e ilustrá-las num outro circuito, mais livre e essencial. E essa função-crítica, restauradora, utópica, obriga-nos a repensar o ainda tão malvisto hermetismo, a tão mal falada ‘torre de marfim’ dos poetas da modernidade” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 32).

A reconsideração da mal falada “torre de marfim” dos poetas da modernidade³⁷⁰ é também realizada por Rosalind Krauss em seu questionamento do suposto esteticismo das colagens cubistas, tal como ela é formulada por David Cottington. Para isso, é de fundamental importância a imagem da moeda, em sua analogia com o sistema semiológico, visto que, “sob o ponto de vista da língua, o

³⁷⁰ *La dernière mode* foi um jornal-revista editado em 1874 por Stéphane Mallarmé, tendo apenas oito números, a maior parte escrita inteiramente pelo poeta a partir de pseudônimos femininos. O veículo era composto por artigos em torno do universo feminino (moda, etiqueta, contos e ilustrações), apresentando uma estrutura de organização realizada pelo próprio Mallarmé e que iria, de certo modo, apontar para “Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard”. Jacques Rancière também repensa a torre de marfim de Mallarmé. Krauss também recorre a *La Dernière Mode* quando convoca para análise o texto de Simmel no qual o coquetismo seria a arte do erotismo. A propósito da revista, ela afirma, ecoando o dialogismo de Bakhtin: “Within his magazine *La dernière mode*, Mallarmé spun a multitude of voices out of his own, giving each a different column to write, a different world to represent” (KRAUSS, 1999, p. 58).

signo é como uma moeda: esta vale por certo bem que permite comprar, mas vale também com relação a outras moedas, de valor mais forte ou mais fraco” (BARTHES, 2006, p. 18). Barthes sublinha aqui a característica fundamentalmente diferencial do signo (tanto em sua relação intrínseca entre significado e significante quanto na sua relação extrínseca com outros signos), que Krauss observa também nas colagens cubistas, estando também no cerne das imagens alotrópicas de Mallarmé. Tanto em um caso quanto em outro, há, portanto, uma economia simbólica alternativa à economia política oficial das trocas de mercadoria e de informação (a circulação da moeda, a estrutura do jornal).

A homologia entre o sistema econômico e a produção artística modernista encontra-se no cerne de *The Picasso Papers*.³⁷¹ Elegendo como ponto de partida o romance *Os moedeiros falsos*, de André Gide, Krauss investiga a correspondência entre a desintegração de um laço natural com a realidade da arte modernista e a dissolução de um sistema monetário baseado no padrão-ouro. A substituição das moedas de ouro por papéis-moedas opera uma transformação simbólica: a moeda deixaria de *portar* o valor para simplesmente representá-lo. A desintegração do vínculo entre a moeda e a pedra preciosa – fonte e substância de valor – está no cerne de um novo sistema monetário no qual circulam *signos de valor* sem uma referência concreta na realidade. De modo similar, o desejo de autonomia e abstração da arte modernista que a liberta do jugo da representação faz com que as obras se traduzam em sistemas de signos emancipados de sua obrigação referencial.³⁷²

The temporal knot in the metaphorical structure of *The Counterfeiters* is, then, that the fraudulence that interests its author, while symbolized by a fake gold piece, is in fact the result of a monetary system in which gold now plays no part, and what circulates instead are abstract tokens redeemable by no concrete value at all. If we think of aesthetic modernism itself as severing the connection between a representation (whether in words or images) and its referent in reality, so that signs now circulate through an abstract field of relationships, we can see that there is a strange chronological convergence between the rise of the inconvertible token money of the postwar economy and the birth of the nonreferential aesthetic sign (KRAUSS, 1999, p. 6).

³⁷¹ Trata-se de um título, sugerem Marjorie Perloff e Lisette Lignado, bem apropriado, por sugerir tanto a estrutura organizacional do livro – cujos ensaios não se arranjam como capítulos segundo um princípio tópico ou cronológico – como também circunscrever a produção do artista espanhol focalizada: os *papier collés*. Mas Perloff também sugere o tom autoritário de Krauss ao afirmar que: “the genre of these essays is that of the legal brief: ‘papers,’ in this sense, refers to the mounting of important if not incontrovertible evidence, as in ‘Pentagon Papers.’” (PERLOFF, 1998).

³⁷² De modo análogo à decadência do padrão-ouro, ocorre em outras disciplinas uma investigação referente à autonomia da própria noção de valor, conforme sugere Fredric Jameson: “The rich analogical content of the various local studies of value – Marx’s analysis of money and the commodity, Freud’s of the libido, Nietzsche’s of ethics, Derrida’s of the word – is itself a sign of the hidden interrelationships of the categories which govern these various dimensions: gold, the phallus, the father or the monarch or God, and the myth of the *parole pleine* or spoken word [...] gold is removed from the commodity circuit and made the absolute standard, just as the father is killed and then transformed into the Name-of-the-father, just as, for Lacanian psychoanalysis, symbolic castration fixates sexuality at the genital stage” (JAMESON, 1972, p. 180-1). Tal dissociação está estreitamente relacionada à obliteração dos processos de geração de valor que marca a sociedade capitalista burguesa.

Tal transformação simbólica, operando uma cisão entre a circulação de signos – monetários e artísticos – e a realidade concreta – o ouro e o objeto da representação – é a condição para o aparecimento da *fraude* no seio mesmo do projeto modernista. No caso econômico, o papel-moeda seria, em última instância, uma moeda falsa (ele é um mero papel com atribuições simbólicas, mas não é ouro). No caso artístico, e considerando a abordagem semiológica, o signo já é uma moeda falsa e *imotivada*, arbitrária. A abertura de significação encontrada nos significantes de Mallarmé e Picasso (o questionamento da linguagem a que se refere Perrone-Moisés) retoma esta moeda semiológica falsa para além de seu utilitarismo cotidiano. Os artistas, pois, jogam com a transparência do vidro sob a fina camada de ouro da moeda, devolvendo-a à circulação poética:

In this sense Mallarmé's poetic gold joins hands with Gide's counterfeit coin, since it was that coin's crystal center that, paradoxically, could represent the signifier's abstract purity. For, when stripped of its commodified exchange value, this coin was instead endowed by the modernist artist with the substitutional condition of the sign in its continual play of circulation (KRAUSS, 1999, p. 76).

Mas se Krauss reitera a arbitrariedade do signo frente ao referente associada historicamente à abolição do padrão-ouro, ela, no entanto, não reforça a leitura esteticista de Mallarmé e Picasso. Para isso, ela recorre ao ensaio “Double Session”, de Jacques Derrida, no qual o filósofo parte de uma justaposição entre um trecho platônico de *Filebo* e o verbete “Mimique” de Derrida para desenvolver uma argumentação contra a leitura idealista do poeta francês. Krauss apropria-se fundamentalmente da leitura que Derrida realiza do jogo significante proposto por Mallarmé a respeito do vocábulo *OR*, cuja tradução em francês comporta, a princípio, dois sentidos: ouro e/ou a conjunção marcando uma virada na argumentação. Esta dupla significação – bifurcada tanto em um significado enraizado na política econômica quanto em outro que aponta um redirecionamento – é explorada cirurgicamente por Derrida, a partir da precisa constatação de Mallarmé de que tanto o acúmulo de riqueza quanto o de significação resultam em uma soma abstrata próxima do nada, ou seja, os zeros acrescidos ao valor numérico passam a nada significar, dada sua abstração grandiloquente. De modo análogo, o jogo significante, quando não repousa em uma unidade de significação precisa, desliza por entre significados em um acúmulo que não o reduz a nenhum referente, mantendo-se, com isso, em suspenso:

OR, which is condensed or coined without counting in the illumination of the page. The signifier OR (O + R) is distributed there, blazing, in disks of all sizes: “outdORs” [dehORs], “fantasmagORical,” “stORe” [trésOR], “hORizon,” “mORe” [majORe], “exteriOR” [hORs], not counting the O's, the zeROs, the null opposite of OR, the number of round, regular numerals lined up “toward the improbable.” Referring by simulacrum to a fact – everything seems to turn around the Panama scandal [...] this page, less than thirty-two lines, seems at least to retain gold as its principal signified, its general theme. *Or*, through a clever exchange, it is rather the signifier that this page treats, the signifier in the full range of its registers [...] For even the theme, were it present as such, is but another addition to the order of signifier: not the metallic substance, the thing itself involved in “phraseless gold,” but the metal as a monetary sign, the

“currency,” “signifying that its total is spiritually equivalent to nothing, almost,” and which “loses almost a meaning.” The whole is mounted in a picture frame, the semblance of a description, a fictive landscape of “phantasmagorical sunsets” whose play of lights would already, indefinitely, arrest the eye on the shadow of its ores (DERRIDA, 1981, p. 262-3).

A suspensão resultante do deslizamento do significante – a disseminação, propõe Derrida – caracteriza uma escrita abismática, uma vez que no “act of inscribing itself on itself indefinitely, mark upon mark, it multiplies and complicates its text, a text within a text, a margin in a mark, the one indefinitely repeated within the other: an abyss” (DERRIDA, 1981, p. 265). A esta indecidibilidade do significante, disseminando-se entre múltiplos significados, Derrida acrescenta, no início de seu texto, uma outra imagem, referente à localização tipográfica do título nos textos, e que o filósofo associa ao lustre.³⁷³ Como um lustre que pende sobre um determinado espaço, o título suspenso no topo da página possui uma dominância hierárquica em relação ao texto, mas que o mesmo revoga. É precisamente tal localização que faz com que Derrida proponha uma analogia com o lustre: “Up above the text from which it [the title] expects and receives all – or nothing. Among other roles, this suspension occurs in the spot where Mallarmé has disposed the *lustre*, the innumerable lustres that hang over the stage of his texts” (DERRIDA, 1981, p. 179).

A partir da analogia entre as palavras e as joias, a disseminação de *OR* em Mallarmé é aproximada à imagem do lustre, dada a rede de espelhamentos entre as diversas partes que compõem este dispositivo suspenso, que se refletem mutuamente sem descrever mimeticamente a realidade. Yve-Alain Bois comenta tal aproximação do seguinte modo:

Mallarmé had a strategy of motivation in which, by assigning to each letter particular meanings, particular connotations (sometimes diverging, by the way), he was able to destroy the instrumentality of language [...] He does address directly the issue of arbitrariness by conceiving of words as jewels with many independent facets, with many reflections in various independent directions; this insistence on the word as a multifaceted unit is, again, a strategy to destroy the notion of the instrumentality of language. So Mallarmé had two strategies in relationship to the issue of instrumentality: one was at the micro-level of the letter (which he “motivates”), the other at the level of the word (whose identity he disseminates). His problem is [...] to redefine the economy of language (BOIS *apud* RUBIN, 1992, p. 290)

Entre o ouro e o lustre, permanece o jogo significante que Krauss observa nas colagens de Picasso, havendo aí menos um idealismo do que uma compreensão cirúrgica da própria lógica de funcionamento do signo, tanto em suas dimensões estéticas quanto econômicas. Devido a isto, Krauss elabora “The Circulation of the Sign” precisamente como um lustre discursivo, no qual cada seção – cujo início é sempre o mesmo – espelha as demais.³⁷⁴ Em Picasso, os

³⁷³ “The title will thus remain suspended, in suspension, up in the air, but glittering like a theater lustre of which the multiplicity of facets can never be counted or reduced” (DERRIDA, 1981, p. 180).

³⁷⁴ Existe, todavia, uma questão que surge e não é aqui respondida. A condição do abismo que caracteriza, por exemplo a investigação de *OR* não tem, para Derrida, “the glint of a phenomenon [...] The abyss will never have the glint of a phenomenon because it becomes black. Or white”

significados cintilantes (*glinting meanings*) – que veiculam ora isso, ora aquilo – são os análogos visuais da palavra poética *mallarmaica*, caracterizada, tal qual um lustre, por uma rotação (e também uma translação) de signos. A disseminação de Mallarmé é também encontrada nos fragmentos jornalísticos virados das obras de Picasso, havendo aí, portanto, a confirmação dialógica entre os dois artistas:

Almost from the very outset of this series of collages, executed so minimally, so sparsely, with just news clippings, charcoal, and the white of the drafting paper, Picasso had evoked Mallarmé. He had cut a headline from a page of *Le Journal* so as to read “Un coup de thé...,” signaling for his group of poet friends, the innermost circle of the *band à Picasso*, the title of Mallarmé’s most notorious work, “Un coup de dés.” Sprinkling the lines of type upon the page, some large but truncated, some a kind of middle voice insistently rising into one’s perceptual field, the rest a tiny scatter of type, he could have imagined he was performing the poem’s arabesquelike refusal of the regular poetic stanza with its docile block of gray. Just as, in turning the twin of the “Tchataldja” clipping over on its back, he could see himself entering into the logic of “fold,” the logic of facet, the logic of binary in which as the sign circulates it constantly reattaches itself to meaning: *cygne/signe*, white/black (KRAUSS, 1999, p. 36 e p. 53).

A condição substitutiva do signo encontrada tanto em Mallarmé quanto em Picasso circula em um outro circuito tão puro quanto uma moeda falsa. Mas essa moeda de ouro falsa cunhada pelos personagens de Gide simboliza justamente a passagem entre dois sistemas, uma vez que utiliza a operação do novo sistema para produzir o símbolo de um código anterior. É também esta fraude³⁷⁵ enquanto *passagem* a chave analítica definida por Krauss tanto na análise da colagem como proto-história do (pós) Modernismo quanto pela sua releitura do neoclassicismo de Pablo Picasso. Quanto a este último aspecto, Krauss questiona uma crítica corrente (realizada por Wilhelm Uhde) que alardeia um corte histórico na obra do pintor espanhol durante a guerra, marcado pelo abandono do Modernismo (suas conquistas cubistas) em detrimento de sua retomada neoclássica. Por outra ótica, a ensaísta afirma:

To the extent that this return via the imitation of a range of “classical” artists, from Poussin to Ingres to Renoir, is conducted under the banner of pastiche, it has branded onto its very surface, as it were, the mark of its own fraudulence.

(DERRIDA, 1981, p. 265). Há, com isso, nas imagens do abismo e do lustre uma espécie de dobra ou oposição?

³⁷⁵ Krauss recupera a reflexão de Stanley Cavell em “Music Discomposed”, que, ao analisar algumas revistas de música, elege a fraude como um traço endêmico à música contemporânea. A fraude se traduz no contexto artístico através da dúvida quanto à possibilidade de realização de um juízo estético, uma vez que descartadas as normas realistas, quais seriam os parâmetros avaliativos que assegurariam a qualidade estética de uma determinada obra? Sendo assim, o divórcio com a representação transforma a fraude em um traço marcante do Modernismo: “At its most pernicious level, the fraudulent is thus a corollary of the ‘empty sign,’ the outgrowth of what structural linguistics would call a ‘token’ language, signs circulating without a ‘convertible’ base in the world of nature. The result is not just a promiscuity of meanings that have become polysemic or sonorously empty but also the difficulty of determining genuine aesthetic value at all, the problem most “truly” endemic – according to some – to modernism” (KRAUSS, 1999, p. 10-1).

Here is Picasso as counterfeiter, his act a blatant betrayal of the modernist project (KRAUSS, 1999, p. 12).

3.2.8

Paródia, paráfrase, pastiche

Elaborado “on the occasion of the Museum of Modern Art’s mammoth Picasso retrospective”, “Re-Presenting Picasso” une-se às reflexões de um “group of artists, art historians and critics” a respeito do “archwizard of modern art” que compõem a edição especial da *Art in America* sobre o artista. Em seu ensaio, Krauss comenta do seguinte modo a perspectiva de John Berger, anunciando já aqui sua abordagem desenvolvida na segunda parte de seu *The Picasso Papers*:

Berger replaces the Cubist Picasso with the Protean Picasso, the man of boundless inventive energy who was not content to labor patiently in the service of any one particular style, being less a producer than a consumer of styles. Berger’s Picasso is the reincarnation for the 20th century of the artist-genius, the man inspired, the medium through which the muse’s breath passes to issue forth in a sequence of brilliant visual statements, the combined mastery and prodigality of which suggest that esthetic creation is free from care or pain (KRAUSS, 1980, p. 91).

O consumo de estilos proposto por Berger ecoa, sem lhe ser idêntico, o argumento lançado por Leo Steinberg³⁷⁶ em “The Algerian Women and Picasso at Large”, onde o historiador aborda a obra de Picasso segundo a estratégia do “drawing as if to possess”, ou seja, a diversidade estilística do pintor espanhol se justifica a partir da batalha do artista em sobrepular a dispersão – psicológica e física – do mundo real.³⁷⁷ Sua pintura trata, pois, de repossuir artisticamente o

³⁷⁶ Neste texto, Steinberg já propõe uma leitura das obras de Picasso a partir dos signos anatômicos, não estando preso, no entanto, a uma análise semiológica ortodoxa: “The charter he drew from all African art [...] was the principle of features wayward enough to be treated like movable signs. Between these signs, landmarks of face and body, the intervals would have to be constantly re-invented and justified by effective cohesion. [...] In the end, the materials of Picasso’s gerrymandering are not head as such [...] but those remembered signs that stand for eye, mouth, oval perimeter, and so forth. Designing a face becomes a positioning of movable pieces” (STEINBERG, 2007, p. 165-6). Tais signos são reconhecidos de imediato por qualquer observador, fazendo com que as escolhas de Picasso fossem realizadas segundo, propõe Steinberg, “hierarquies of banality.” Sendo assim, “like no artists of his generation, Picasso seized upon the expressive and structural power of cliché.” O autor ainda sugere que muitas das descobertas de Picasso em sua fase pré-cubista são investigadas posteriormente pelo pintor, perspectiva que, em certo sentido, inverte a acusação do pastiche: em vez de repetir a si mesmo, ele aprofunda aspectos poéticos que ele mesmo lançou anteriormente, mas que não haveria esgotado.

³⁷⁷ Argan vê em Picasso um maneirista, devendo o maneirismo ser lido aqui, menos como Gombrich, enquanto uma crise da arte europeia no final do século XVI, “a não ser que, por crise, se entenda a integração de um componente crítico nos processos da arte, ou seja, a crítica de todos os dogmas e de todas as normas, de todas as tradições institucionalizadas e de todas as teorias do belo” (ARGAN, 1999, p. 389). Compreendendo o maneirismo enquanto “autonomia da práxis”, Argan diz que “no maneirismo nasceu a contraposição entre clássico e anti-clássico, que radicalizava a relação de teoria e práxis, já não as colocando como momentos de projeto e de execução, modelo e cópia, causa e efeito, mas separando-as como duas maneiras opostas de

que antes era disperso, superando as limitações da visão frente à multiplicidade da realidade.³⁷⁸ A diversidade estilística se funda, com isso, em uma incapacidade de apreender por completo os fenômenos do mundo, tendo sua obra sido marcada fundamentalmente por esta desapropriação (*dispossession*). É justamente a partir desta condição que Krauss formula sua abordagem de Picasso.³⁷⁹

But dispossession is not necessarily limited to what is external to the self. It may also be reflexive: one can dispossess oneself by adopting the style or manner or meaning of another. The post-Cubist Picasso constantly engages with this kind of dispossession, most explicitly in his recourse to paraphrase (KRAUSS, 1980, p. 92).

Inaugurando o período pós-cubista de Picasso, a tela *The Peasants' Repast, after Le Nain* (1917-8) é, na ótica de Krauss, um ilustre exemplo da paráfrase de Picasso, dando início a “the whole troubling journey of Picasso away from himself-as-origin – with the origins of that self in Cubism – and into the shifting terrain of assumed or borrowed style” (KRAUSS, 1980, p. 92). A tela de Picasso possui como matriz principal a obra *The Peasant Repast*,³⁸⁰ criada por Louis Le Nain, pintor francês que, em conjunto com seus irmãos Antoine e Mathieu, representou cenas camponesas protorrealistas na primeira metade do século XVII. Picasso retém declaradamente os contornos das figuras, bem como sua disposição sobre a tela, estreitando, todavia, o espaço pictórico ao descartar a configuração horizontal em favor de um arranjo vertical. Ao lado desta referência temática e compositiva – que por si só já levanta a questão da autoria, dada a familiaridade estilística dos irmãos que, com frequência, impõe dificuldades à distinção entre as suas obras –, a tela de Picasso apresenta uma matriz formal neoimpressionista, comprovada explicitamente pelos pontos cromáticos que ocupam toda a extensão da tela. A intensidade e o método cromáticos reverberam também os adornos pontilhistas encontrados em alguns trabalhos cubistas, como, por exemplo, os seus seis *Glass of Absinthe* produzidos em 1914. A superposição dos dois períodos pictóricos nesta tela pós-cubista permite a Krauss considerá-la a partir da sedimentação de diferentes momentos da história do estilo, apontando também para os *nabis* e os *fauves*, havendo ainda uma outra referência em jogo:

considerar a arte, como pensamento puro ou pura ação” (ARGAN, 2010, p. 592). Em seu maneirismo, Picasso é um *bricoleur*, roubando fragmentos do passado antigo ou do presente moderno a seu bel-prazer, a partir de uma concepção libertária e anárquica de história.

³⁷⁸ A análise de Steinberg nada diz a respeito do “consumo de estilos” de Picasso, mas antes integra a prática do artista a um desejo de possuir o pleno conhecimento dos objetos que perpassa, segundo o historiador, a arte ocidental. A partir de tal hipótese, o autor analisa quatro procedimentos pictóricos: *About-face in sequence*, *The reflected-reverse*, *Implied Rearward Aspect* e *Serpentination*.

³⁷⁹ Seguindo a interpretação do conceito de desfamiliarização de Chklovski por Roman Jakobson, Yve-Alain Bois afirma que “Picasso’s art, in which various “styles” are conceived as signs and eventually combined within the same work” segue esta tradição de estrangeirização, na qual um procedimento deveria ser desfamiliarizado (BOIS, 1992, p. 178) de seu uso convencional.

³⁸⁰ Apesar de o título da obra de Picasso se referir a *The Peasant Repast*, as figuras e a composição pictórica referem-se explicitamente a *The Happy Family*. Dada a dificuldade de encontrar informações sobre os irmãos Le Nain, não se sabe ao certo qual é o título original da tela à qual a obra de Picasso se refere.

Through those layers of history there is yet another reference – to Manet, as the “original” borrower from Le Nain in a work like *The Old Musician* (1862) among others, and, in fact, to Manet as *the* original borrower, at the very founding moment of modernism [...] The origin, then, is not so much a proper name – Le Nain – as a set of polar oppositions – line/color – out of which style is generated, style, that is, as a system of formal alternatives rather than a function of a proper name (KRAUSS, 1980, p. 92).

A paráfrase é, portanto, uma estratégia modernista segundo a qual os artistas recorrem ao acervo que constitui a história da arte como tática de valorização da autonomia da arte. A repetição de um motivo – por exemplo, quando Manet pinta *Olympia* em referência à *Vênus* de Ticiano; ou ainda Picasso em relação a Le Nain – não sublinha o compromisso do artista com a representação da realidade, mas, pelo contrário, reforça sua valorização dos aspectos formais da obra em detrimento de uma fidelidade mimética ao referente.³⁸¹

Mas o fragmento acima, além de situar a paráfrase como um procedimento fundador do Modernismo, trata de relacioná-la a uma abordagem específica da história da arte, não tanto pelo gênero de relato associado à biografia dos artistas inaugurado por Vasari, mas pela teoria do estilo³⁸² desenvolvida por Heinrich Wölfflin.³⁸³ É preciso reconhecer o caráter moderno

³⁸¹ Note-se a semelhança com o seguinte comentário de Viktor Chklovsky citado por Boris Eikhenbaum: “A obra de arte é percebida em relação com outras obras de arte e com ajuda de associações que se fazem com elas... Não somente o pastiche, mas toda a obra de arte é criada paralelamente e em oposição a um modelo qualquer. A nova forma não aparece para exprimir um novo conteúdo, mas para substituir a velha forma que já perdeu o seu caráter estético” (EIKHENBAUM, 1976, p. 19). É esta cadeia de violações formais que define, para os formalistas russos, a história literária.

³⁸² Tem se falado bastante em “estilo” sem haver, de antemão, uma definição do termo. No âmbito desta discussão, acata-se a sugestão de Meyer Schapiro, que o define como “the constant form – and sometimes the constant elements, qualities, and expression – in the art of an individual or a group [...] The style is, above all, a system of forms with a quality and a meaningful expression through which the personality of the artist and the broad outlook of a group is visible. It is also a vehicle of expression within the group, communicating and fixing certain values of religious, social, and moral life through the emotional suggestiveness of forms [...] The description of style refers to three aspects of art: form elements or motifs, form relationships, and qualities (including an allover quality which we may call the ‘expression’” (SCHAPIRO, 1994, p. 51-4). Retirada do famoso ensaio “Style”, esta definição soa bastante apropriada para a presente discussão: a dupla ênfase no caráter sistêmico e formal desta definição é algo que se deve reter por auxiliar bastante no voo estruturalista de Rosalind Krauss: quanto a isso, é bastante significativo que Schapiro inclua em sua revisão do termo a compreensão do estilo através de uma analogia com o funcionamento diacrítico da linguagem: “As with language, the definition [of style] indicates the time and place of a style or its author, **or the historical relation to other styles, rather than its peculiar features**” (SCHAPIRO, 1994, p. 53).

³⁸³ O historiador da arte austríaco Alois Riegl, preocupado em definir o advento deste campo como uma disciplina científica (a bem dizer, positivista), afirma o seguinte: “Data-se o seu início, como é sabido, da entrada em cena de Johann Joachim Winckelmann em meados do século XVIII. Se se entendesse por história da arte a mera enumeração à maneira dos cronistas ou a descrição sistemática das obras de arte e as biografias dos artistas, contar-se-ia já entre os historiadores da arte pelo menos Vasari, o historiógrafo do *cinquecento* florentino. [...] O que torna Winckelmann o primeiro historiador da arte é o seu acentuado esforço por fixar e destacar o elemento comum com que depara em todas as obras de arte por ele estudadas. Não é a existência da obra de arte individual que lhe interessa por si própria, não, é a existência precisamente daquele elemento comum que liga entre si todas as obras individuais e as reúne sob um todo mais

de sua análise histórica, na medida em que descreve a conquista da autonomia dos elementos visuais – notadamente a cor, a forma e a linha –, constituindo estes, pois, um “sistema de relações que transcende o objeto” (WÖLFFLIN, 2000, p. 279). Esta *declaração de modernidade*,³⁸⁴ atrelada à abordagem do estilo Barroco, surge em diversos momentos de seus *Conceitos fundamentais da história da arte* (publicado originalmente em 1915), encontrando-se diretamente associada à valorização do elemento visual em detrimento do aspecto tátil – sendo esse desvio de ênfase algo que se afina decisivamente com a abordagem de Clement Greenberg.³⁸⁵ De acordo com Wölfflin, o enriquecimento das formas promovido pelo Barroco baseia-se em uma “transformação especificamente pictórica de valores puramente tangíveis para valores puramente visuais” (WÖLFFLIN, 2000, p. 87). Para ele,³⁸⁶

elevado, ainda que somente conceitual. Winckelmann foi assim o autor do primeiro conceito de estilo: o da arte clássica” (RIEGL, 2013, p. 116).

³⁸⁴ O fenômeno de diluição da forma presente no Barroco atesta também a modernidade de Wölfflin, na medida em que deixa ver a influência cirúrgica do Impressionismo na definição do caráter pictórico, onde “os objetos, vistos como manchas, constituem o primeiro elemento da impressão” (WÖLFFLIN, 2000, p. 26). A este respeito, cabe ainda especular sobre a influência da teoria da montagem cinematográfica no pensamento de Wölfflin, na medida em que o movimento – elemento central à sensibilidade barroca – é descrito como algo que está além da soma das partes, à semelhança do que resulta do efeito produzido pela montagem no cinema: “A visão linear distingue nitidamente uma forma de outra, enquanto a visão pictórica, ao contrário, busca aquele movimento que ultrapassa o conjunto dos objetos” (WÖLFFLIN, 2000, p. 27).

³⁸⁵ É digno de nota que Clement Greenberg rejeite o termo Expressionismo Abstrato em proveito da Abstração Pictórica (*Painterly Abstraction*), a partir do formalismo de Heinrich Wölfflin: “If ‘Abstract Expressionism’ means anything, it means painterliness: loose, rapid handling, or the look of it; masses that blotted and fused instead of shapes that stayed distinct; large and conspicuous rhythms; broken color; uneven saturations or densities of paint, exhibited brush, knife, and finger marks – in short, a constellation of qualities like those defined by Wölfflin when he extracted his notion of the *Malerische* from Baroque Art” (GREENBERG, 1995, p. 123). Se a referência a Wölfflin é explícita, ela também deve ser lida como uma apropriação de sua visão histórica, entendida como uma alternância cíclica, a partir do século XVI, entre o pictórico e o linear. Greenberg recorre a Wölfflin para estabelecer justamente uma distinção entre as fases do Expressionismo Abstrato. Com sua curadoria, a exposição *Post Painterly Abstraction* funda-se no ceticismo do crítico em relação ao processo de difusão dos procedimentos do Expressionismo Abstrato, de modo que este estilo, em 1964, havia se degenerado em mero recurso maneirista. Logo nos momentos iniciais desse ensaio, ele estabelece uma vez mais sua conexão com Wölfflin: “The great Swiss art historian, Heinrich Wölfflin, used the German word, *malerisch*, which his English translators render as ‘painterly,’ to designate the formal qualities of Baroque art that separate it from High Renaissance or Classical art. Painterly means, among other things, the blurred, broken, loose definition of color and contour. The opposite of painterly is clear, unbroken, and sharp definition, which Wölfflin called the ‘linear.’ The dividing line between the painterly and the linear is by no means a hard and fast one. There are many artists whose work combines elements of both, and painterly handling can go with linear design, and vice versa. This still does not diminish the usefulness of these terms or categories. With their help – and keeping in mind that they have nothing to do with value judgments – we are able to notice all sorts of continuities and significant differences, in the art of the present as well as of the past, that we might not notice otherwise” (GREENBERG, 1993, p. 192-3). Note-se aqui que Greenberg recorre a Wölfflin para notar a dificuldade em se estabelecer a linha divisória entre suas categorias. Justamente por isso, a pintura expressionista abstrata é tanto abstrata quanto pictórica (*malerisch*). À pintura pictórica dos artistas associados à *Action Painting*, Greenberg observa um movimento rumo à clareza e abertura (*openness and clarity*): “Translated into present requirements, Abstract Expressionism figures as painterly, now degenerated into manneirism, and more recent developments are equated with linear” (ALLOWAY, 1966, p. 16).

³⁸⁶ A dissonância entre Greenberg e Wölfflin surge na associação que este realiza entre os valores visuais e a profundidade. Sabe-se que, na apologia histórica da arte abstrata *greenbergiana*, o aspecto planar da pintura é enfatizado sobretudo pela presença dos valores visuais, enquanto que,

a evolução do estilo linear para o pictórico significa a passagem de uma apreensão tátil das coisas no espaço, para uma visão que aprendeu a confiar simplesmente no que os olhos viam; em outras palavras: renuncia-se ao que pode ser tocado com as mãos, em favor da aparência exclusivamente óptica (WÖLFFLIN, 2000, p. 318).

Para Wölfflin, “a forma é imprescindível a toda e qualquer arte” (WÖLFFLIN, 2000, p. 202), sendo esta o objeto central de suas considerações. Tendo isto em mente, o autor trata de delinear uma evolução na história da arte pautada pela “transformação da forma inerte em forma fluida” (WÖLFFLIN, 2000, p. 203). Nota-se aqui, com Didi-Huberman, que o jogo dialético entre os cinco ‘pares’ de categorias “permitia, a seu ver, explicar as formas artísticas, os estilos, em termos de combinações sincrônicas e de transformações diacrônicas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 210). Tal comparação, a fim de ser realizada, deve necessariamente pautar-se em um parâmetro invariável, a saber, “um aparato formal invariável. O estilo atectônico do Barroco italiano é condicionado pelo fato de nele sobreviverem as formas do Renascimento já conhecidas há diversas gerações” (WÖLFFLIN, 2000, p. 204). Wölfflin afirma que a evolução do Clássico ao Barroco, apesar de apresentar um viés progressivo, é destituída de juízo de valor: “o século XVI não perde credibilidade na comparação com o século XVII, uma vez que não se trata de uma diferença de qualidade estética, mas de algo totalmente novo” (WÖLFFLIN, 2000, p. 213). Neste sentido, trata-se de esquemas ou “sensibilidades decorativas” (WÖLFFLIN, 2000, p. 139) distintas, ou, como o autor sublinha, “formas de visão” ou “formas de concepção” (WÖLFFLIN, 2000, p. VII), mobilizando conceitos que parecem se aproximar do *Kunstwollen* de Alois Riegl. Nota-se, portanto, que a forma está totalmente atrelada ao método, ao modo de produção da imagem.

Apesar de Wölfflin declarar explicitamente a ausência de juízo de valor, há que se notar sua preferência pelos valores visuais do Barroco. Neste sentido, tidos como constantes evolutivas independentes de seu contexto histórico original de aparecimento, o Clássico e o Barroco se manifestam tanto na época moderna quanto na arquitetura antiga e no período gótico (WÖLFFLIN, 2000, p. 320). Em todas essas manifestações da *dicotomia universal* – pois “todo estilo passa pela sua fase barroca em dado momento” (WÖLFFLIN, 2000, p. 337) – ocorre um movimento pendular, do clássico ao barroco – conotando evolução – e

em Wölfflin, a profundidade não se vincula ao aspecto tangível dos objetos, mas à visualidade. Ora, tal aparente discordância deve ser relativizada quando se tem em mente que há uma profundidade não figurativa, definida por Greenberg como *opticalidade*. Esta ilusão puramente óptica parece se aproximar do “movimento (puramente óptico)” desencadeado pela soma das partes no Barroco. Michael Fried, por sua vez, em uma nota de rodapé de seu “Three American Painters”, distingue o formalismo de Greenberg daquele de Wölfflin, operando uma inversão a ser questionada pelo autor alguns anos mais tarde: “There are however major differences between Wölfflin’s and Greenberg’s basic assumptions. For example, Wölfflin believed the progression of styles (e.g., from plastic-linear to painterly) to be irreversible, to happen always in that order. This gives his writings a predictive, law-seeking aspect which is absent from Greenberg’s” (FRIED, 1998, p. 263). Ao contrário do que propõe Fried, nota-se que o formalismo de Greenberg, por mais que se baseie no formalismo de Wölfflin, assenta-se em uma irreversibilidade cuja aporia o próprio crítico não estaria preparado para reconhecer.

o movimento inverso – conotando interrupção do processo evolutivo.³⁸⁷ Em outras palavras:

Se, por um lado, a transformação do modo de ver do plástico ao pictórico, é imperceptível e como que espontânea, de sorte que nos é dado falar até certo ponto de uma simples evolução interior, por outro lado o retorno do pictórico ao plástico seguramente tem as suas origens num impulso condicionado por fatores externos (WÖLFFLIN, 2000, p. 324).

A modernidade de Wölfflin parece ser, no entanto, eclipsada pela reafirmação da norma clássica. O argumento é desenvolvido por Gombrich em *Norma e Forma: as categorias estilísticas da história da arte e suas origens nos ideais renascentistas*, de 1963, para quem a abordagem morfológica de Wölfflin “estava presa à função normativa original dessas comparações [sistemáticas]” (GOMBRICH, 1990, p. 117), isto é, o ideal da perfeição clássica, mesmo tendo o historiador suíço advogado uma defesa do Barroco contra as desconfianças dos críticos clássicos. Por meio de seu *A arte clássica*, Wölfflin

aproximou-se ainda mais do ponto de partida de Vasari, e o resultado é um renovado apelo exatamente aos ideais que tinham sido cultuados pela tradição acadêmica e que foram um tanto rejeitados e esquecidos quando os realistas e impressionistas do século XIX voltaram-se contra esta tradição [...] “A arte clássica” é uma viagem de descoberta em busca das normas do Alto Renascimento italiano (GOMBRICH, 1990, 118-9).

A dívida de Wölfflin para com o ideal clássico resulta, na realidade, do “fato de que essas polaridades [desenvolvidas pelo autor em *Conceitos*

³⁸⁷ Didi-Huberman resume do seguinte modo os limites da contribuição de Wölfflin: “A imensa virtude teórica dessa maneira de ver residia em particular na apreensão orgânica e pré-estrutural da forma: a forma se auto-define, se transforma, e até se inverte e se rompe, no desdobramento de suas próprias capacidades de ‘formação’. Mas a aporia de tal de sistema, ou mais simplesmente seu limite, residia por sua vez em sua natureza mesma de sistema, fechado e teleológico: pois tornava-se difícil imaginar novas ‘constelações’ formais – como se fosse suficiente aplicar os cinco parâmetros propostos para explicar toda novidade formal; tornava-se igualmente difícil escapar a uma espécie de transcendentalismo da visão – mesmo se Wölfflin tivesse tido o cuidado de distinguir suas ‘categorias fundamentais’ das categorias kantianas enquanto tais, de modo que o Renascimento inteiro podia ser apressadamente englobado sob ‘o conceito fundamental da proporção perfeita’, testemunho de um ‘ideal de vida’”. O autor ainda identifica uma dificuldade última do sistema de Wölfflin “de se desenvolver no plano semiótico”, isto é, “a articulação da forma e do sentido permanecia fora do alcance de tal sistema” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 21-2). Nota-se aqui uma diferença entre as abordagens de Krauss e Didi-Huberman, de vez que, enquanto a primeira aborda a constituição do sentido a partir da relação diferencial entre os pares (como se discutirá em breve), o segundo enxerga um limite do sistema de Wölfflin, dado o alheamento em relação ao ponto de vista iconológico. Ademais, o comentário de Didi-Huberman vai ao encontro daquele de Meyer Schapiro, quando o historiador, em “Style”, constata a dificuldade em se abordar alguns estilos – em especial, o Maneirismo – sob o sistema opositivo de Wölfflin, sendo possível apostar tanto em novas combinações dos cinco pares fundamentais (Schapiro) quanto formular novos (Didi-Huberman). Outro ponto importante mencionado por Hans Belting (2006, p. 209) refere-se ao descompasso entre a universalidade dos pares conceituais e a historicidade de nossa percepção. Por fim, ressalte-se que a abordagem estrutural de Wölfflin, por mais que não afirme em absoluto a analogia orgânica, está assentada também em uma lógica cíclica internamente determinada: “In a later book Wölfflin recanted some of his views, admitting that these pure forms might correspond to a world outlook and that historical circumstances, religion, politics, etc., might influence the development. But he was unable to modify his schemas and interpretations accordingly” (SCHAPIRO, 1994, p. 73).

fundamentais da história da arte] não são, absolutamente, verdadeiras” (GOMBRICH, 1990, p. 121), uma vez que “o valor artístico repousa, entre outras coisas, na exata reconciliação dessas exigências [composição e fidelidade à natureza] antagônicas” (GOMBRICH, 1990, p. 122). Sendo assim, Wölfflin reafirma o ideal clássico, já que valoriza o seu suposto inverso. Frente a isso, Gombrich substitui o “princípio de exclusão” que governa os pares opostos de Wölfflin pelo “princípio de sacrifício”, que, por sua vez, admite não apenas um valor (plástico ou visual), mas uma multiplicidade deles, cabendo ao artista a definição de um meio-termo entre exigências díspares. Gombrich parece, todavia, mais se referir ao Wölfflin de *Renascimento e Barroco* do que ao autor de *Conceitos fundamentais*. Germain Bazin nota justamente esta diferença de abordagem que, no primeiro estudo, fez com que o barroco fosse sempre “julgado” em relação às normas clássicas, “para as quais se sente que vai sua adesão profunda”. Em *Conceitos fundamentais*, “essas apreciações subjetivas ainda impostas a Wölfflin pelas convenções de uma estética da qual ele não pode se desfazer desaparecem totalmente” (BAZIN, 1989, p. 144).

A crítica de Gombrich aponta diretamente para as considerações de Rosalind Krauss a respeito de Wölfflin, importando à ensaísta não tanto as preferências do historiador por um ou outro estilo, mas a relação sistemática entre eles, de modo que o historiador seja considerado o pai da história da arte estruturalista. Nesse sentido, Gombrich parece esclarecer o fato de as polaridades de Wölfflin não serem mutuamente exclusivas, havendo uma necessária autoimplicação – *i.e.*, um princípio de sacrifício – entre elas. Adotando uma perspectiva estruturalista, Krauss nota uma equivalência entre a estrutura metodológica encontrada na teoria da visualidade pura de Wölfflin e a prática artística modernista, tanto aquela encontrada no jogo semiológico das colagens cubistas quanto na paráfrase modernista. No caso das colagens, “the predicates fixed by the Cubist collage bits operate as the integers of such a system, the very same formal system as Wölfflin’s set of master terms” (KRAUSS, 1980, p. 94). A analogia entre o *estruturalismo* de Wölfflin e aquele de Picasso baseia-se, com isso, em um jogo de funções operado por um determinado fragmento, ora significando opacidade, ora transparência. Em resumo, do mesmo modo que a dicotomia de Wölfflin, “in the great complex Cubist collages, each element yields a matched pair of formal signifieds: line *and* color, closure *and* openness, planarity *and* recession” (KRAUSS, 1980, p. 94). De modo semelhante, assim como a pintura de Manet ou Picasso é fundada em uma paráfrase, retirando o seu significado a partir da relação com os motivos originais, os pares opostos de Wölfflin formulam uma teoria estruturalista da história da arte *sem sujeito*.³⁸⁸

³⁸⁸ Em “Future on an Illusion”, Krauss estende sua comparação estruturalista para incluir também André Malraux, conforme o que segue: “Malraux demonstrates how the nineteenth-century museum became a great field of comparison, but not in the old way, with classicism at the centre and everything else seen as marginal to it: barbaric or demotic deviations from a norm. Rather, the museum’s comparisons began to operate within a space neutralized by efforts to range and to classify: all objects of type A in one place, those of type B in another. This collectivization – the work of the museum and its eventual partner, the art historian – began to create unities with what could be seen as their own internal coherence. These were the understood, not as falling away from a master centre, but as inventions of so many epicentres, so many variants within the field of meaning. Meaning, indeed, became a function of the comparisons set up between type A with *its* centre, and type B with its own. And this establishment of meaning as a function of comparison – classical versus baroque, south versus north, line versus colour – organized the understanding of art within the model of language: opposite, negative, relative. Each artistic

If we take **Wölfflin as the father of art-historical structuralism**, we realize that his “principles of art history” amount to a code, a set of bipolar oppositions that constitute the formal language or system out of which art writes itself as history. These oppositions – line/color, closed/open, planarity/recession, unity/multiplicity, clear/indistinct – comprise the code in relation to which style can be either manifested or perceived. As in any structuralist play of oppositions, the fundamental bipolarity of these terms – what is referred to as their “diacritical” character – locates meaning in a system of differences. Meaning does not arise from the positivity of a simple existent (color, for example) but rather from a system of differences (color and *not* line), the meaning of any choice being equally (and simultaneously) a function of what is *not* chosen. Renaissance style is thus not simply the accumulation of positive terms – line, unity, closed, form, planarity – but the result of the difference between those things and the set of possible alternatives – color, multiplicity, recession etc. This is not to say that *The School of Athens* is not a positive collection of coherent terms, but that its meaning as Classical style is possible only in relation to its not being Baroque (KRAUSS, 1980, p. 93).

Sendo assim, o estilo é um sistema de oposições, conforme propõe a linguística estrutural.³⁸⁹ Ele constitui uma estrutura a partir da qual a história adquire sentido, transformando-a em uma disciplina antibiográfica, visto que uma determinada obra não é lida a partir da *Vida dos artistas*, mas de um terreno histórico que traça estruturalmente as similaridades e diferenças entre diversos artefatos. O caráter diferencial e diacrítico do estilo está presente no Modernismo, uma vez que, ao recorrer à paráfrase, os artistas formulam uma dinâmica opositiva entre as obras a partir da qual cada tela adquire seu significado. Desse modo, assim como o realismo de Le Nain se afirma em relação à recuperação neoimpressionista de Picasso, a linearidade, a planaridade e as formas fechadas da *Olympia* de Manet sobressaem apenas em relação ao pictórico, à profundidade e às formas abertas de Ticiano. Este jogo diferencial

form had something to say and its own language/dialect/idiom with which to say it. Within art historical practice, these linguistic branches then became what is known as *style* [...] Malraux *musée imaginaire* is [...] a medium within which to grasp the collective language spoken by all of style’s separate voices at once: the single, universal language called Art” (KRAUSS, 1986, p. 6). No caso de Malraux, Krauss defende um deslocamento do modelo linguístico para o modelo visual, associados, respectivamente, ao museu e à fotografia.

³⁸⁹ Se o estilo é um sistema de oposições, pode-se aqui trazer ao debate o modo como Lévi-Strauss, em *Tristes trópicos*, define o estilo. As investigações encontradas nesse livro são notáveis, visto que o autor estabelece analogias entre as formas sociais indígenas e as formas artísticas (Cadiueu) e as formas rituais (Bororo). A partir deste pensamento analógico, os costumes sociais configuram um estilo: “O conjunto dos costumes de um povo é sempre marcado por um estilo; eles formam sistemas. Estou convencido de que esses sistemas não existem em número ilimitado, e que as sociedades humanas, assim como os indivíduos – em seus jogos, seus sonhos ou seus delírios – jamais criam de modo absoluto, mas se limitam a escolher certas combinações num repertório ideal que seria possível reconstituir” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 167). Esferas sociais distintas são investigadas por Lévi-Strauss por meio da utilização de um termo operatório comum: a noção de estrutura enquanto sistema. O estabelecimento de analogias entre arte, religião e sociedade – todas inseridas em uma era de “pleno simbolismo” – conduz o autor a uma definição de uma estrutura comum (uma lei geral?) que se manifesta em cada uma das dimensões acima, mas não se reduz inteiramente a elas. Em outras palavras, “o que faz a aldeia não é seu território nem suas cabanas, mas uma certa estrutura [...] que toda a aldeia reproduz” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 219). **A semelhança de tal pensamento com a anedota sobre a Argo grega mencionada por Roland Barthes e reproduzida por Rosalind Krauss na introdução de *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* é tudo menos casual.**

resvala também na abordagem temática das telas, visto que, enquanto a pintura de Ticiano funda uma atmosfera casta, a de Manet apresenta o seu oposto.

Ao delinear um elo estrutural entre o jogo semiológico encontrado nas colagens e a paráfrase estilística fundadora do Modernismo, Krauss se posiciona criticamente frente à leitura da obra pós-cubista de Picasso como um “retorno ao neoclassicismo” ou a mera “repetição de si mesmo”. **Quanto a isso, ela inverte a valência negativa que, por exemplo, Greenberg atribui à produção madura de Picasso, definida pelo crítico como uma paródia do original. Ao substituir a paródia pela paráfrase, Krauss opera, portanto, um deslocamento de valor, recusando-se a ver uma cisão na trajetória do pintor espanhol que distingue sua contribuição original de outra *maneirista*, por assim dizer.** Tanto a colagem (enquanto produção de estilo) quanto a paráfrase (enquanto consumo de estilos) estão fundadas em um jogo diferencial e, portanto, estilístico:

Picasso's excursus into paraphrase (with *After Le Nain* as the first full-dress example) and the paradox of style apparently contradicts the achievements of Cubism, leading to a dizzying fall through the bottomless history of styles. But perhaps this appearance of deviation and contradiction is the result of an incomplete account of the implications of Cubism and its outgrowth, collage [...] The whole of Picasso's subsequent work is made in relation to the logic of collage and its problematic of the absent sign [...] The post-Cubist Picasso wanders through the labyrinth of Painting as System and of System as Style. Obsessed with the labyrinth, he is also obsessed with a system whose center is not an origin but a double term, a pair of opposites, beast and man, instinct and reason, matter and language. The Protean Picasso, far from deserting the Cubist Picasso, is trapped by Cubism, if by Cubism we mean Collage. He is caught within a system of plenitude with an empty center, the representation of a representation, whose subject is always absent (KRAUSS, 1980, p. 93-4 e 96).

Se, em “Re-Presenting Picasso”, a estratégia do “drawing as if to possess” é definida por Krauss como **paráfrase**, em *Picasso Papers* ela é abordada do ponto de vista do **pastiche**. Especificamente em “Picasso/Pastiche” – segundo ensaio do livro – a autora põe-se a investigar a produção do artista realizada após seu período cubista, tachada, em diversas ocasiões históricas, sob a alcunha do pastiche histórico. As leituras desconfiadas da produção de Picasso são classificadas por Krauss de “endogenous description of the phenomenon” (KRAUSS, 1999, p. 97), visto que realizam uma leitura da obra de Picasso do ponto de vista interno de um desenvolvimento histórico das transformações artísticas. Incluído também nesta vertente está o argumento de Pierre Daix, que, segundo Krauss, “mounts the most endogenous argument of them all” (KRAUSS, 1999, p. 102 e p. 112), sugerindo, todavia, não uma ruptura via pastiche, mas uma continuidade:

[...] Picasso, having taken up portraiture in an Ingresque manner, “didn't leave cubism” at all. “We never see him compromise his fundamental discoveries of the cubist period,” Daix says of the post-Ballet Russe, post-Olga Picasso. “There is no falling off, no break, even if his cubism becomes classical, which is to say not primitive but perfect” (KRAUSS, 1999, p. 102).

A continuidade proposta por Daix vai ao encontro de uma anedota envolvendo Picasso por ocasião de sua participação em *Parade*, no qual o pintor

ficou responsável pelos figurinos e cenário do balé de Jean Cocteau para os *Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, que ainda tinha Erik Satie como compositor. Na primavera romana de 1917, enquanto Picasso alternava-se entre cenas naturalistas e desenhos cubistas, ele havia dito a Ernst Ansermet: “But can’t you see? The results are the same” (KRAUSS, 1999, p. 102). De que modo compreender tal comentário estando-se diante de desenhos e pinturas elaborados segundo modalidades de representação tão díspares e que, em conjunto, apontam para uma “stylistic schizophrenia” (KRAUSS, 1999, p. 102)? Diante do evidente disparate estilístico, a ensaísta propõe então uma leitura via noção psicanalítica do sintoma:

Which is to say, the declaration in good faith of something that is false on its face. Then we could state what seems far more justifiably the fact: that between 1916 and 1924, as pastiche became more and more the medium in which he practiced, Picasso did increasingly fatuous work – arch, decorative, empty – work that seems un-reconcilable with the formal rigor of cubism and yet, given the unrivaled example of that earlier brilliance, work that must somehow issue from a logic internal to it and not from a set of external circumstances. The logic of the symptom would, then, be endogenous and prejudicial, but it would not claim cubism as the happy accident of Picasso imitating Braque. Rather, it would seek the etiology of pastiche, the internal conditions for its onset. Considering pastiche symptomatically – as an aesthetic breakdown, as it were – it would fashion its project of historical explanation along something like a medical model. But not an epidemiology; a psychopathology rather – something like the psychopathology of the artist’s practical life (KRAUSS, 1999, p. 108).

Krauss propõe uma interpretação psicopatológica segundo a qual a produção pós-cubista de Picasso é compreendida como uma espécie de sintoma de um “transtorno artístico”. Ao optar por considerar a prática do pastiche como um sintoma, a autora pressupõe um processo criativo *patológico* que o sustente – já que, segundo Freud, “o sintoma indica a existência de um processo patológico” (2014, p.10). Este processo assume a estrutura psicanalítica da *formação reativa*, por intermédio da qual o indivíduo trata de reprimir um impulso instintivo condenável substituindo-o por outra ação que, quando levada a termo, causa-lhe prazer e satisfação.³⁹⁰ Este processo substitutivo assume, pois, uma dinâmica dialética, uma vez que, como mecanismo de defesa, a *formação reativa*³⁹¹ opera uma satisfação do desejo através da realização de uma espécie de contradesejo, pois os atos obsessivos que substituem os instintos aproximam-se gradualmente de sua satisfação:

³⁹⁰ Bois associa a *reaction formation* à transposição simbólica a qual Bataille é radicalmente contra: “the need to be clean is a ‘transposition’ of the desire to be dirty and covered with excrement; it is a ‘reaction formation’ against the anal-erotic drive, as is avarice, for example” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 55).

³⁹¹ Krauss também lança mão da formação reativa para a análise da série *Old Masters*, de Cindy Sherman. Neste contexto, a opção da artista em partir de obras-primas das artes visuais é comparada ao gesto sublimatório (lavar as mãos, no exemplo de Freud) que produz um prazer desvirtuante associado à repressão dos instintos sexuais. Ao recorrer a tais imagens, Sherman investiga o informe no contexto mesmo da forma, sendo o indício disso os fragmentos corporais explicitamente artificiais que cedem à gravidade e, portanto, sublinham o eixo horizontal em detrimento do vertical.

[...] the psychoanalytic model of anxiety puts in place a particular structure, called reaction formation. And I will be maintaining that reaction formation, itself a transformational system, is particularly apposite in this case [...] Freud gives as an example of reaction formation the compulsive hand washer whose conduct not only defends against masturbatory desire, providing as a “secondary gain” the display of the subject’s drive for purity, but becomes a way *as well* of enacting and thereby gratifying the very behavior that has been repressed. And, I would argue, it is precisely in this structure of duplicity that this model for systematic conversion can form an explanatory paradigm for Picasso’s operation of pastiche (KRAUSS, 1999, p. 110-2).

Rosalind Krauss aplica esta estrutura psicanalítica à obra de Picasso a partir da análise de alguns elementos encontrados nas obras, especialmente a linha, a cor³⁹² (prossequindo sua análise de “Re-Presenting Picasso”), a estrutura dos instrumentos musicais encontrados nas pinturas de 1919 em torno de *Saint-Raphaël*³⁹³ e o desenho.³⁹⁴ Na primeira parte de seu ensaio, a *formação reativa* é

³⁹² Na segunda parte de “Picasso/Pastiche”, a formação reativa é investigada sob o crivo da questão cromática. Krauss sustenta a hipótese de que se nos primeiros anos a aplicação cromática – em sua escala reduzida de ocre, cinzas e marrons – está a serviço de simulações de sombras e transparências (de modo semelhante ao uso dos pedaços de jornais), a partir de 1914, a investigação da cor se dá sob os termos do divisionismo, isto é, de uma análise cromática. Cético quanto à possibilidade da imediaticidade perceptiva desejada por Robert Delaunay, Picasso opta por uma via de investigação semiológica, encontrando os papéis de parede. Mas se a decisão em utilizar papéis de parede resolve o problema referente à abordagem semiológica da cor, ela, todavia, cria outro: a ameaça do ornamento. Porque, se por um lado a presença recorrente das nuvens de cor remetem diretamente ao esforço científico neoimpressionista, por outro lado tal evocação é mediada pelo universo *kitsch*, uma vez que em muitas das colagens o pontilhismo se faz presente através dos fragmentos de papéis de parede – literalmente colados sobre a superfície pictórica ou representados – que adornam as casas burguesas. É possível, pois, realizar uma dupla interpretação do pontilhismo de Picasso: do ponto de vista neoimpressionista, os pontos cromáticos evocam um fundo atmosférico sobre o qual as figuras estão dispostas; e também pode-se considerá-los um fragmento do papel de parede encontrado comumente nos lares burgueses. A utilização do papel de parede por Picasso permite ao pintor explorar uma semiologia da cor, na medida em que o próprio artefato representa já um artifício e não o objeto real. Se esta investigação cromática presta uma homenagem, ou se apropria do divisionismo, ela o faz mediada pela sociedade de consumo, havendo aí, portanto, uma formação reativa que se afasta do *kitsch* na exata medida em que o inclui como um dos elementos pictóricos.

³⁹³ Em sua análise, Krauss identifica, em meio aos códigos pictóricos de Picasso a partir de 1914, muitos dos traços característicos da pintura de Ingres. Assim como nos retratos *Comtesse d’Haussonville* (1845) e *Madame Moitessier* (1856), o espelho encontra-se sugerido em *Portrait of a Young Girl*, seja pelo lado esquerdo tanto da compoteira quanto dos detalhes da estola, que ressurgem, ambos, simétrica e espectralmente dispostos no lado direito. Ou mesmo nas colagens cubistas de 1914, nas quais o “papel de parede” assume o fundo da tela, gerando a impressão de que o quadro seria um espelho, refletindo a parede do lado oposto. E ainda também nas obras elaboradas por Picasso em *Saint-Raphaël*, em especial *Still Life in front of a Window at Saint-Raphaël* (1919), onde a natureza-morta encontra-se disposta sobre uma mesa atrás da qual se tem uma varanda escancarada que oferece o espetáculo de uma paisagem oceânica. Neste último caso, o espelho seria menos um objeto refletor do que a lógica estrutural da guitarra na mesa, sendo esta elaborada a partir da interseção entre dois planos ortogonais. Referindo-se a esta lógica estrutural como um “little stereometrical model” (KRAUSS, 1999, p. 194), Krauss evidentemente sugere uma associação com a pesquisa “construtivista” de Naum Gabo e seu elo com a serialização industrial. O modelo estereométrico anuncia então o próprio pastiche do Cubismo, havendo aí uma automatização e uma serialização que fazem com que as obras, a partir de então, se distanciem da pesquisa detida dos primeiros anos da aventura cubista. Desse modo, há no centro da tela cubista já um elemento que anuncia sua mecanização, constatando-se mais uma vez a presença da formação reativa. A partir daí, a abordagem do Cubismo e do Neoclassicismo é realizada, portanto, via pastiche.

posta em ação a partir de uma dupla aversão do pintor em relação a, de um lado, a arte abstrata, e, de outro, a fotografia. Esta última constitui uma ameaça à prática artística de Picasso – e também à pintura de modo geral – ao destituí-la de sua função de representação da realidade em seu casamento cada vez mais fortalecido com a era industrial. Enquanto “lápiz da natureza”, a fotografia depõe o pintor de sua função tradicional, relegando-o a uma condição de obsolescência. Sendo assim, Krauss se coloca contrária à hipótese de uma troca produtiva entre a fotografia e a pintura na obra de Picasso, a partir da apropriação dos recursos formais fotográficos pelo pintor:

Far from being an ebullient “discovery” of the creative possibilities of photography, this would seem a nightmarish disclosure of the not-so-distant possibility of the automation of art, with an accompanying collapse of the patient analysis of vision and its careful construction of a pictorial analogue into its hideous opposite, namely, the image as “readymade” (KRAUSS, 1999, p. 123).

Mas existe a ameaça da arte abstrata. Quanto a isso, a decisão de Picasso em jamais abandonar a figuração e a impaciência do pintor quanto a uma leitura

³⁹⁴ No quinto capítulo de *The Optical Unconscious*, Krauss retoma a obra de Pablo Picasso a fim de demonstrar uma vez mais sua associação com determinados dispositivos de reprodução mecânica. A estratégia de Krauss é clara: frente à construção mítica de Picasso enquanto o gênio ícone do Modernismo, a ensaísta se esforça em demonstrar que, mesmo ele, em suas criações, se apropria de dispositivos localizados no contexto “imoral” e *kitsch* da cultura popular. Desse modo, Krauss está interessada em investigar a relação do emblema modernista com a cultura popular, não tanto no nível iconográfico quanto no nível estrutural, formal. Como é comum em sua estratégia discursiva, Krauss elege um personagem que condensa todos os atributos aos quais a ensaísta se opõe. Neste caso, a figura escolhida é a jornalista francesa Hélène Parmelin, que, ao lado do seu marido, o pintor francês Edouard Pignon, frequentara bastante a residência e o estúdio de Picasso em Cannes nos anos 1950 e 1960. Resultam dessa convivência próxima alguns livros de Parmelin sobre Picasso, sendo a esses relatos que Krauss recorre para traçar um perfil, não tanto do pintor quanto dos comentadores de suas obras, para quem o artista seria a personificação de todos os valores modernistas. A fim de demonstrar que Picasso não se reduz à figura pintada por seus comentadores – enquanto um gênio que se rende à inspiração, assumindo total liberdade em relação à fonte original –, a autora focaliza as séries do pintor baseadas na lógica do tema e variação. Trata-se, em alguma medida, do processo de pastiche através do qual Picasso elabora compulsivamente diversos desenhos e pinturas a partir de uma determinada pintura – *Femmes d’Alger*; *Meninas*; *Raphael and the Fornarina*; *Déjeuner sur l’herbe*. Krauss focaliza não tanto as pinturas quanto os cadernos de esboços nos quais Picasso desenhou avidamente a mesma cena, em certas ocasiões, dezenas de vezes em um único dia. Como o gênio liberto é equacionado com a repetição compulsiva que faz com que o artista elabore dezoito desenhos em um único dia? Através de um modo de produção de natureza mecânica, reproduzível: “The sketchbooks Picasso filled in the two and a half years of his work on the *Déjeuner* are produced in the manner of the animation film. For the drawing on each page – incised into its soft, thick paper with sharp penciled lines – in fact embosses its contours into the page lying beneath it. This trace, identical to the first, serves as the contour for a new drawing almost the twin of the one on the page above but for the fact that, as the art historian had noted, ‘things are changed around ever so slightly.’ With *this* now as the basis, the process then continues, as the new page etches its own configuration in turn into the succeeding level of the sketchbook, and so on. The mode of production Picasso can thus be seen to adopt is not that of the successive upsurge of renewed inspiration but that of the mechanically reproduced series, each member of which sustains those minute variations that seem to animate the group as a whole. And this animation cannot be thought of as a form of aesthetic vitalism; it is not on the order of the old organic metaphor applied to compositional unities. It is an animation that has humbler associations: the relative of the comics, of cartoons, of Disney” (KRAUSS, 1994, p. 226-9).

abstrata de sua obra cubista são dois fatos emblemáticos da distância entre o pintor e o desenvolvimento abstrato:

Picasso's refusal of such an interpretation was thus even more emphatic than his dislike of photography. Rejecting any description of his own cubist pictures as abstract, he clearly loathed the idea that cubism should be thought of as "non-objective" art, just as he hated the notion that it had, on the other hand, spawned the mechanical strategy of the ready-made, as it had been developed by Duchamp and Picabia (KRAUSS, 1999, p. 126).

Geralmente, considera-se a arte abstrata um desenvolvimento liberador da pintura – motivado pelo advento fotográfico – de seus grilhões representativos. Tal perspectiva dispõe a fotografia e a abstração em um par opositivo, sendo uma o lócus da autonomia criativa e da insubmissão frente às aparências da realidade, enquanto a outra constitui o terreno do automatismo industrial a partir de uma fidelidade indicial com o mundo. Seguindo a sugestão teórica de Benjamin Buchloh,³⁹⁵ Krauss desfaz tal dicotomia, reunindo a fotografia e a arte abstrata em um único campo, a partir das características compartilhadas por ambas, em especial a despersonalização associada, por um lado, à dispensa de habilidades técnicas e, por outro, à produção serial. Sendo assim, o par fotografia-abstração, antes de ser dicotômico, opera uma transformação radical no estatuto da imagem (e de sua produção):

If the photographic image is notoriously a function of multiple prints spun out from a single negative, the structures arrived at by abstract painters –the grids, the nested squares, the monochromes, the color fields – are themselves submitted to the mark of the multiple. For the matrix within which any given abstract idea is consummated has been the extended, repetitive production of the series. The logic of abstraction, no less than of photography, is, then, a fight against the unique, the original, the nonreplicable (KRAUSS, 1999, p. 128).

A comparação entre a fotografia e a arte abstrata se funda aqui no argumento que Krauss desenvolveu em "Grids" e também em "The Originality of the Avant-Garde". Nestes ensaios, a autora observa na recorrência da estrutura matricial dos *grids* menos um progresso do que uma repetição, como se os pintores abstratos pusessem-se a pintar iterativamente a mesma tela. A abstração fundante de tais obras também dificulta – sem inviabilizar – interpretações que as reduzem a meros índices expressivos e biográficos dos artistas. Ao lado disso, o recurso à serialização, bastante frequente na arte abstrata, também atesta uma espécie de problematização, compartilhada pelo dispositivo fotográfico, do estatuto tradicional da obra de arte. A fotografia, por sua vez, impõe também questionamentos à unicidade da obra, dada sua capacidade de reprodução de múltiplas cópias idênticas sem que haja nenhuma diferença ontológica entre elas distinguindo-as entre imitações e originais.

Unidas em suas reprodutibilidade e impessoalidade associada à serialização, a arte abstrata e a fotografia representam uma dupla ameaça à prática pictórica de Picasso. Frente à intimidação desse desenvolvimento

³⁹⁵ Trata-se da tese de doutorado de Buchloh sobre Gerhard Richter, sobre a qual Krauss comenta: "It is to Benjamin Buchloh that we owe the most developed analysis of the symbiotic relation between abstraction and photography during the second decade of the twentieth century" (KRAUSS, 1999, p. 127).

paralelo, o artista recorre, pois, ao acervo pictórico da pintura, como uma espécie de refúgio contra o entusiasmo industrial. Mas, se for este o caso, há então aqui uma atualização da dicotomia modernista (*avant-garde* versus *kitsch*), uma vez que o período neoclássico de Picasso funda-se na recusa do pintor em participar do paradigma fabril compartilhado tanto pela arte abstrata quanto pela fotografia.³⁹⁶ Eis que surge, precisamente no interior desta dicotomia, o argumento de Krauss a partir da *estrutura* psicanalítica da *formação reativa*.³⁹⁷

Se a partir de 1918 os desenhos de Picasso *à la* Ingres, Corot e Renoir confirmam o interesse neoclássico do pintor em uma espécie de operação que o distancia do processo de mecanização difundido pela era industrial, há, todavia, um elemento nesses desenhos que indica uma adoção por Picasso daquilo que aparentemente o artista rejeita.³⁹⁸ Trata-se do elemento linear, cuja continuidade do traço – realizado, ao que parece, por meio de lápis de grafites comuns aos desenhistas neoclássicos –, bem como seus contornos inflexíveis, aproxima tais desenhos das imagens realizadas não por pintores, mas por desenhistas industriais. Em outras palavras, há no pastiche de Picasso uma adesão ao paradigma industrial, sendo a linha o elemento que, no contradesejo neoclássico, dá a ver a satisfação do desejo maquínico:

It is this line-made as though by someone who never lifts his hand from the paper-that serves to trace the contour of the classical nudes that begin to appear in 1918, as well as the Corot-based Italian peasants, the copies after Renoir from 1919, and the groups of ballerinas themselves based on publicity photographs. This line, with its “classicizing” cast, is what performs the famous synthesis of the French masters to which Daix likes to refer, a synthesis based on the recognizable repetitiveness of the calligraphic mark itself its slowness, its

³⁹⁶ No verbete “Kitsch”, de *Formless*, Yve-Alain Bois reflete sobre os limites da oposição dialética formulada por Greenberg e Adorno, investigando artistas que utilizam procedimentos associados ao *kitsch* em suas obras (a exemplo de Fautrier, Fontana, Rouan, entre outros). A reconsideração destas obras pela ótica *kitsch* (que não deveria ser confundida com o que o autor chama de *kitsch* acadêmico) permite a Bois rever algumas obras canônicas modernistas – Monet e Pollock, por exemplo – chegando à seguinte conclusão: “kitsch does not go with grain of the culture industry: making us see Monet’s *Waterlilies* as so many ‘Multiple Originals,’ for example, undermines modernism’s certainty by detecting in it the poison that had always been there” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 124). Como era de esperar, a leitura de Krauss via formação reativa compartilha a mesma intenção teórica de Bois.

³⁹⁷ Como sustentar uma aversão de Picasso ao universo industrial, se o artista faz questão de lidar com elementos ordinários retirados de um cotidiano urbano: os jornais são os exemplos mais explícitos, mas há também os demais produtos industriais que surgem em suas esculturas via uma operação semiológica: a pá transformada na cauda do grou (*Crane*, 1951-2), o carro de brinquedo transformado na face de um babuíno (*Baboob and Young*, 1950-51), garfos transformados nas patas do pássaro (*Bird*, 1958) e até mesmo os copos de absinto produzidos em 1914. Considerando a diferença histórica entre as produções, teria sido nas obras criadas imediatamente após a fase cubista que tal operação de assimilação surgiria dissimulada sob a lógica da *formação reativa*, para só então emergir de modo mais declarado?

³⁹⁸ Krauss é ciente da relação de Picasso com a indústria cultural, como comprova, por exemplo, a descrição da ensaísta em *The Optical Unconscious* para o interesse do pintor pelo *telecatch*. Todavia, especificamente em relação aos retratos neoclássicos aqui comentados, Krauss subestima a influência do *medium* fotográfico. Quanto a isso, Carsten-Peter Warncke afirma que “Picasso foi um fotógrafo apaixonado desde sua fase cubista, e esta prática deve ter atraído sua atenção para a especificidade do processo e dos resultados da iconologia fotográfica” (WARNCKE, 2006, p. 97). O autor também informa que as imagens analisadas por Krauss – como *O casal Sisley* (1919) e *Retrato de Serge Diaghilev e de Alfred Seligsberg* (1919) – foram pintadas ou desenhadas diretamente a partir de fotografias. Os estudos lineares partem, portanto, da cópia fotográfica. Contudo, Krauss é da opinião que Picasso tinha aversão à fotografia.

resoluteness, its perseverance. Thus from Poussin, to Corot, to Renoir, to the photograph, the line orders this heterogeneous production into one continuous series, a force of organization that, in bending the various elements to its own will, raises them onto a newer, purer plane, thereby sublimating them. But even while doing so, the serial quality they now take on works to automate the various subjects and to mechanize their rendering (KRAUSS, 1999, p. 141-2).

No contexto pastichizante do esforço neoclássico de Picasso, a linha é lida por Krauss como um recurso que explicita uma espécie de dissociação entre o desenhista e o desenhado, dada a interposição necessária do modelo original a ser copiado (outros pintores). Neste sentido, é como se a linha encontrada nos desenhos se automatizasse. A mecanização é observada tanto pelos contornos mudos e impessoais comuns aos desenhos industriais quanto pela aparência apática das figuras retratadas. Tal qualidade mecanicista dos desenhos de Picasso permite a Krauss concluir:

It is Picasso's line itself, then, that ties the knot linking the manufactured object and the pastiche image, revealing them both as simply two orders of readymade. Further, it is in the meshes of this knot that we recognize the operations of reaction formation. Picasso's supposed classicism, so clean, so pure, so effortlessly productive, is the underside of mechanization nastily taking command. Thus, from the depths of this dialectical relation, in which opposites are inextricably bound as the two faces of the same reality, the very signature of Picasso's virtuosity is branded by the mark of art's deskilling (KRAUSS, 1999, p. 142-51).

O neoclassicismo de Picasso não pode, então, ser considerado um retorno à ordem pictórica que assegure, por sua vez, a dimensão específica da obra de arte. Antes disso, o traço despersonalizado, contínuo e inflexível desses desenhos indicam uma espécie de adesão de Picasso ao contexto industrial, mesmo que, superficialmente, tanto o pintor quanto os desenhos indiquem caminho oposto.³⁹⁹ No seio do pastiche neoclássico de Picasso reside, pois, um *modus operandi* próprio à era industrial, visto que “the automated, serialized, mechanical character of this line, the way it has – in the name of classicism, purity, and the

³⁹⁹ Argan também realiza uma interpretação dialética da obra de Picasso a partir da mesma dicotomia – arte *versus* indústria –, mas chegando a resultados completamente distintos. Para Krauss, a aversão de Picasso ao desenvolvimento industrial assume valência positiva no seio da sua obra por meio da reação formativa, ao serem observados certos traços do industrialismo no seio de sua aversão. Argan, por sua vez, ao considerar Picasso um maneirista e um *bricoleur*, afirma que a práxis serial do artista, bem como a racionalidade do sistema cubista, se coloca em oposição ao sistema de produção industrial baseado em modelos científicos. Assim, Picasso imprime “em toda coisa feita o sinal do único e do não repetível” (ARGAN, 2010, p. 584). Sendo assim, não é o industrialismo que surge na aversão à indústria de Picasso, mas é Picasso quem surge no seio mesmo do procedimento industrial: suas imitações seriais são inaturais, distinguindo-se por completo da artificialidade industrial. O classicismo de Picasso surge precisamente do anticlassicismo do sistema industrial: mas há aí também uma relação dialética, na medida em que o classicismo de Picasso é invertido, ou seja, anti-clássico. Seja em *Le Démoiselles d'Avignon*, seja em *Guernica*, observa-se uma “concepção global, isto é do espaço e do tempo, ainda que seu mundo fosse um universo de fragmentos, seu espaço um conjunto de pontos, seu tempo uma absurda contemporaneidade de instantes” (ARGAN, 2010, p. 585). Diante do anticlassicismo industrial, Picasso, pois, afirma-se como o último classicista, um classicista anti-clássico.

culture of the museum – come to embody the very opposite set of values” (KRAUSS, 1999, p. 153).

A forma neoclássica dissimula, assim, a qualidade fotográfica e robótica do traço industrial. A partir de tal interpretação, Krauss aproxima os retratos de Francis Picabia⁴⁰⁰ – cujo entusiasmo quanto ao desenvolvimento industrial o levou, em 1915, a representar indivíduos como dispositivos e máquinas – dos desenhos de Picasso. Sob a aparente disparidade de formas representadas – máquinas de um lado, estilos neoclássicos de outro – há uma continuidade entre tais esforços indicada pela linha mecanizada que os configura, dotando-os de um aspecto inorgânico industrial.

O recurso à reação formativa tem por intuito, portanto, desfazer a dicotomia de Clement Greenberg entre a *avant-garde* e o *kitsch*, pressuposta em todo o desenvolvimento argumentativo de *The Picasso Papers*, como indica, por exemplo, à menção a Adorno logo no início do livro. Ao recorrer, já ao final do livro, à oposição entre estes dois extratos culturais, Rosalind Krauss reconsidera a tensão cubista, não mais compreendida a partir de uma oposição ao Classicismo, mas à indústria cultural. Isto posto, a dialética entre a *avant-garde* e o *kitsch* configura a oposição entre o Cubismo e o avanço industrial que força, por sua vez, a automatização da arte:

In Picasso’s practice, classicism, as we have seen, is merely the sublimated face of a more powerful and threatening force, the automation of art through the linked logics of the photomechanical, the readymade, and abstraction. And if Picasso acted phobically against the idea of automation, deskilling, and serialization – erecting the defense of classicism, uniqueness, and virtuosity – this was not because the mechanical was simply an external threat to cubism but rather because it stood as a logical conclusion that could be drawn from within (KRAUSS, 1999, p.193-4).

Questionando o que ela chama de “simple binary” de Greenberg, a ensaísta detecta já a presença do *kitsch* no seio mesmo da produção vanguardista. Sendo assim, antes de haver uma separação estanque entre estas duas dimensões culturais, há uma dialética que faz com que uma surja no interior da outra. Mas seria esse mesmo o caso de Greenberg, qual seja, a formulação de uma dicotomia antidialética? Em seu texto, Greenberg é muito claro ao propor a origem da vanguarda no seio da classe burguesa. Quanto a isso, T.J. Clark realiza a seguinte interpretação:

⁴⁰⁰ Em sua argumentação, Krauss considera Francis Picabia uma espécie de antagonista de Pablo Picasso. Seja pela posição oposta dos artistas em relação ao avanço industrial, seja ainda pela mudança de predileção de Apollinaire de Picasso para Picabia (e também Delaunay), os dois artistas são considerados dialeticamente, conforme sugere Krauss nesta passagem: “What is crucial to see here, however, is that the threat Picabia represented was not simply an avant-garde position repugnant to Picasso and *external to cubism* but a position that represented to its ‘inventor’ what was *internal* to his creation, even though it could be neither accepted nor admitted by Picasso himself. It is this character of the internal threat that makes the model of reaction formation particularly apposite, not only accounting for the quality of total reversal that Picasso’s rejection would take – a reversal that characteristically works from what is considered debased to what is understood to be elevated, indeed sublimated – but accounting as well for the resistance this form of rejection will take once the reactive structure has been put into place” (KRAUSS, 1999, p. 128-33). Contudo, caso se leve em consideração o desenho que Steinberg analisa, *Standing Nude*, de 1907, encontra-se também a mesma qualidade linear que Krauss observa em seu período pré-cubista.

The avant-garde is “part of Western bourgeois society” and yet in some important way estranged from it: needing, as Greenberg phrases it, the revolutionary gloss put on the very “concept of the ‘bourgeois’ in order to define what they were not” (“AK,” p. 35) but at the same time performing the function of finding forms “for the expression” of bourgeois society and tied to it “by an umbilical cord of gold” (CLARK, 1982, p. 144).

A relação entre a vanguarda e a burguesia é, por conseguinte, estabelecida por um cordão umbilical de ouro. Tal cordão – que impõe um pertencimento e também uma separação – não tem outra possibilidade de abordagem que não a dialética. Clark ressalta esta “belonging-together-in-opposition” entre estes dois extratos, sublinhando ainda o risco diagnosticado por Greenberg de esse laço contraditório se romper de vez quando a burguesia se volta não para a *avant-garde*, mas para o *kitsch*. Caso Greenberg tenha formulado adequadamente a relação umbilical entre a vanguarda e a classe social em que ela se encontra, sua solução para esta dialética pode ser considerada simplista e redutora (até mesmo para Michael Fried): a especificidade e a pureza do *medium*. Mas se a dialética entre o produto cultural industrializado e a obra de arte fora simplificada por Greenberg, o mesmo não pode ser dito para Adorno.

Em sua tentativa de desfazer os inúmeros equívocos e mal-entendidos relacionados à teoria de Adorno, o filósofo britânico Peter Osborne ressalta três aspectos concernentes às expressões cultura popular, indústria cultural e arte autônoma:

First, these are not three ‘pure’ forms: the terms distinguish cultural products and practices on the basis of whichever of the three rationalities dominates within the productive logic of each particular work. Second, ‘autonomous’ art has always been for sale, as a commodity, in the market. (Historically, the market is the *social basis* of art’s autonomy from its previous social functions.) Autonomous works of art are thus always *also* commodities – always already ‘post-autonomous,’ in Wall’s sense. Their difference from the products of the culture industry is not commodification as such, but rather the fact that the latter are commodities ‘through and through.’ The latter are *produced*, rather than just circulated, *as* commodities – that is, in order to be exchanged – in a manner that determines the structure of the product by the anticipation of its market. Third, art’s commodification is the source of contradictions within the autonomous artwork, contradictions between its immanent artistic logic and its sales ability. These are contradictions that the artwork must mediate and ultimately *incorporate* into what Adorno called ‘the law of form,’ if it is to achieve autonomy. Autonomy is never a ‘given.’ In so far as it exists, it is the individual achievement of each work: the victory of technique (the principle of internal organization) over social conditions. Autonomy is the achievement, in each instance, of the production of a law of form (OSBORNE, 2013, p. 166).

É precisamente a terceira observação de Osborne a mais proveitosa no contexto desta discussão, pois sua leitura de Adorno impõe uma incorporação reflexiva das condições sociais na lógica imanente da própria obra de arte, não havendo aí, portanto, uma separação estanque entre a *avant-garde*, de um lado, e o *kitsch*, de outro; entre autonomia e heteronomia. Adorno, portanto, considera, assim como Krauss, os dois lados da moeda. Segundo propõe Osborne, esta condição não deve ser considerada uma restrição, mas, sim, uma heteronomia

que confere substância social e vida à própria autonomia da obra de arte. Tal reconsideração de Adorno repõe em sua teoria, portanto, a estrutura dialética que lhe foi tomada. Fredric Jameson também sugere algo semelhante, a partir da dialética entre ideologia (enquanto sinônimo marxista para “falsa consciência”) e utopia que estrutura a conclusão de seu *The Political Unconscious*: “As for the influential Adorno-Horkheimer denunciation of the “culture industry,” this same Utopian hermeneutic – implicit in their system as well – is in their *Dialectic of Enlightenment* obscured by an embattled commitment to high culture” (JAMESON, 2002, p. 278).

É também o método dialético que fundamenta a análise formalista russa. Não à toa, como se observa em Chklovski, são definidos dois sistemas linguísticos – referentes à poesia e à língua da comunicação, cotidiana – relacionados entre si dialeticamente.⁴⁰¹ Jakobson, por exemplo, não hesita em afirmar que quando uma linguagem poética se desgasta, é preciso recorrer ao linguajar cotidiano para a formulação de novas construções: uma heteronomia incorporada na lógica formal da obra. Nesse caso, Jakobson parece então estabelecer para o caso linguístico a mão dupla entre o *kitsch* e a *avant-garde*. Mas Krauss, ao recorrer à formação reativa, propõe que esta dialética seja menos declarada do que dissimulada, ou seja, diante do embate entre o universo industrial e a prática pictórica, Picasso demarca os limites de sua arte sem perceber, todavia, que este mesmo território encontrava-se já minado. Se Picasso estava ciente ou não de seus riscos, só se pode especular a partir das muitas biografias e catálogos sobre o artista. Todavia, ao substituir a estrutura dialética desenvolvida por Greenberg-Adorno por outra de Freud, Krauss parece, de um lado, dissimular sua própria argumentação, e, de outro, se desviar de muitas questões impostas à obra de Picasso, principalmente, a relação de suas obras com o mercado de arte, porque pastiche, estilo e mercado de arte não parecem extratos não comunicantes. É possível explicar o pastiche de Picasso sem as condições sociais incorporadas em sua lógica formal? Seja como for, observa-se, via reação formativa, o prazer de Krauss em endossar a dialética adorniana, mesmo que por oposição.

⁴⁰¹ A dialética entre a língua prosaica e a língua poética é descrita por Boris Schnaiderman, em seu texto “Uma visão dialética e radical da literatura”, sobre Roman Jakobson: “De tempos em tempos, quando a linguagem poética se desgasta, torna-se preciso absorver do linguajar cotidiano novas formas e construções” (SCHNAIDERMAN, 2007, p. 177): este ponto é bastante significativo por apontar, desde já, para a redefinição de *medium* que Krauss realiza na passagem dos séculos, pois, do mesmo modo que os *knights of the medium* apropriam-se de veículos não artísticos para criar suas obras, o modelo formalista russo prevê “the canonization of something new at the same time [of the break with the dominant and existing canons], or rather the lifting to literary dignity of forms until then thought to be popular or undignified, minor forms until then current only in the demi-mode of entertainment or of journalism” (JAMESON, 1972, p. 53). A semelhança de tal descrição aos cavaleiros do *medium* é gritante.

4.0

O Formalismo Pós-estruturalista (o fotográfico II)

4.1

Pós-Modernismo e o *éthos* da reprodutibilidade técnica

4.1.1

Pós-Modernismo e *neo-avant-garde*

O debate em torno do Pós-Modernismo está intrinsecamente vinculado à discussão em torno da institucionalização das vanguardas históricas.⁴⁰² Não é por acaso que alguns autores – como Andreas Huyssen, mas também aqueles associados à *October*, em especial Benjamin Buchloh e Hal Foster – reflatam a respeito das continuidades e rupturas entre os dois momentos vanguardistas a partir da *Teoria da Vanguarda* formulada por Peter Bürger. Buchloh, por

⁴⁰² A discussão referente ao Pós-Modernismo possui implicações tanto políticas quanto filosóficas mais amplas, como comprovam as abordagens antagônicas de Jürgen Habermas e Jean-François Lyotard. Em “Modernity – an Incomplete Project”, Habermas cita o diagnóstico compartilhado de Paz e Bürger quanto à repetição – e o fracasso aí implícito – na década de 1960 dos procedimentos vanguardistas associados ao espírito da modernidade estética (e sua revolta quanto ao academicismo e ao historicismo). A fim de situar corretamente o domínio da modernidade cultural – contendo este a modernidade estética, mas não reduzido a ela –, Habermas retoma o enquadramento proposto por Max Weber, para quem o advento da modernidade seria definido como um processo gradativo de racionalização intelectualista. A modernidade cultural caracteriza-se pela decomposição da razão substancial em três esferas de valor autônomas – a ciência, a moralidade e arte. Desde então, estas áreas são submetidas a um intenso processo de institucionalização, resultando aí em uma compartimentalização na qual cada domínio é desenvolvido nos termos de sua própria lógica interna. Não é difícil perceber que a apologia histórica da arte abstrata formulada por Greenberg endossa a prática artística moderna ao circunscrever o seu campo autônomo de atuação, do Renascimento ao Modernismo, sendo esta última fase marcada pela ausência de reconciliação entre as esferas social e estética. Mas, ao contrário de Greenberg, Habermas ainda aposta em uma integração que visa restituir o elo entre tais domínios e a práxis social. Em vez de rejeitar o projeto iluminista, ele o considera inacabado. O projeto de emancipação de Habermas é considerado por Lyotard – cuja *A Condição Pós-Moderna* seria na França, ressalta Huyssen, “the exception, not the rule” (HUYSSSEN, 1984, p. 45) – mais uma tentativa moderna de formulação de uma meta-narrativa. Lyotard, em seu livro publicado em 1979, investiga o pós-moderno – termo que, conforme salienta o autor, seria já usado no continente americano por sociólogos e críticos – enquanto momento histórico pautado pela crise dos relatos. A legitimação da ciência “moderna” dependeria necessariamente de um metadiscurso, um grande relato, seja ele “a dialética do espírito, a hermenêutica do sentido, a emancipação do sujeito racional ou trabalhador, o desenvolvimento da riqueza” (LYOTARD, 2006, p. xv). Tais metadiscursos garantem um terreno comum que permite aos indivíduos o exercício da distinção e a prática do consenso. Mas estas mesmas atividades estão fundadas em um constrangimento da heterogeneidade dos jogos de linguagem. Por outro lado, a condição pós-moderna é aquela pautada pela “incredulidade em relação aos metarrelatos” (LYOTARD, 2006, p. xvi), visto que “a função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes pengos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas *sui generis*” (LYOTARD, 2006, p. xvi). Quem sintetiza de forma bastante apurada a *querelle* entre “Frankfurters and French fries” é Richard Rorty em seu texto “Habermas and Lyotard on Post-Modernity”.

exemplo, em “The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde” – sua contribuição ao simpósio organizado por Rosalind Krauss⁴⁰³ –, parte justamente da hipótese de uma repetição vanguardista. Segundo Bürger, o Construtivismo, o Dadá e o Surrealismo estão reunidos em um esforço de superação da separação entre arte e vida, colocando-se contrários à institucionalização do Modernismo, pautada sobretudo pela autonomia da arte em relação à práxis social.⁴⁰⁴ Surgida no pós-guerra, a *neo-avant-garde* está fadada ao fracasso, visto que, comenta Buchloh:

⁴⁰³ A edição 37 da revista *October* é dedicada a dois assuntos: a contribuição intelectual do etnólogo e historiador francês André Leroi-Gourhan (tendo Annette Michelson traduzido dois de seus textos) ao estudo das pinturas rupestres; e o binômio Originalidade-Repetição, sobre o qual versa o conjunto de textos organizado por Rosalind Krauss. Apresentados originalmente em um simpósio promovido pela College Art Association em 1986, os textos são de autoria de Michael Fried, Benjamin Buchloh, Yve-Alain Bois, Linda Nochlin, Klaus Herding, Molly Nesbit, Steven Levine e Louis Marin. Batizando o evento de *Originality as Repetition: The Challenge to Art History of the “Copy”*, Krauss interessa-se por discutir os desafios que a cópia impõe à história da arte, pois “in the place of a singularity, a unity, an entity of one, it raises the specter of a hydra-headed multiplicity that threatens to fracture and disperse that unity” (KRAUSS, 1986, p. 35). Em “Convulsive Identity”, Hal Foster esclarece que a “desmistificação” da origem proposta por Krauss não deve ser lida como uma tentativa de suprimir a complexidade histórica e crítica da vanguarda: “the deconstruction of avant-garde originality was concerned not to expose this myth from a privileged position of postmodernist truth so much as to demonstrate that the values of the original and the unique were governed by the very terms that the avant-garde sought to suppress as secondary or supplementary: the copy and the multiple, the seriality structural to modern production and the repetition operative in psychic life” (FOSTER, 1991, p. 18-20). Na *October n. 37*, Krauss colhe dois exemplos – Paolo Veronese (1528-1588) e Ingres – do livro de Norman Bryson, *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, sobre o qual ela elabora o ensaio “The Future of an Illusion”, onde constam os mesmos casos em que a unidade artística é atravessada, seja por uma divisão social do trabalho que faz com que o mestre assine as obras realizadas por discípulos (caso de Veronese e Tintoretto), seja pelas obsessões de determinado artista com um tema específico (caso de Ingres com *Paolo e Francesca*, ao qual o pintor dedica cerca de sete pinturas entre 1814 e 1857, ou ainda *La Grande Baigneuse*, executada mais de vinte vezes entre 1808 e 1865). Diante deste fato, Krauss indaga se o paradigma do original, envolvendo aí também a questão de autoria e originalidade, não deve ser exposto em sua fragilidade. Para isso, ela menciona as desconfianças desenvolvidas por autores associados ao pós-estruturalismo, em especial Roland Barthes, Jacques Derrida e Michel Foucault, como possíveis matrizes teóricas que auxiliem à história da arte descortinar sua obsessão com a autoria.

⁴⁰⁴ Em “The Master’s Bedroom”, ensaio que Rosalind Krauss publica no outono de 1989 na revista *Representations* – texto retrabalhado pela autora no segundo capítulo de *The Optical Unconscious* –, ela sintetiza do seguinte modo a teoria de Bürger: “The argument Peter Bürger makes in *Theory of the Avant-Garde* turns on the notion of institutional critique. If Dada, surrealism, and the Russian avant-garde were truly radical, he maintains, this must be understood against the historical conditions that made that radicalism possible, conditions Bürger locates in the very autonomy modernism had so painfully won for aesthetic production. For if this autonomy liberated art, it did so, ironically, only into the jail of its own institutional incarceration, freeing art from that very field of social praxis that could supply it with seriousness or purpose. The independence that the institution of art now supported and maintained – an independence from the social field of the patron, the moral one of the receiver, the objective one of the referent – was the independence of a closed and self-immured system: it was the very picture of alienation, the very rootlessness of the commodity condition. The institutional form of this autonomy consolidated itself during the last decades of the nineteenth century and the opening ones of the twentieth. By the end of the First World War this institution – with its dealers, its system of exhibitions, its thirst for artist-authors, its marketing of the new – had emerged as an observable entity. It was this institution, Bürger insists, that the historical avant-gardes attacked” (KRAUSS, 1989, p. 55).

all those activities of the generations of postwar artists that Bürger calls the neo-avant-garde are flawed from the beginning by the most obvious of all failures in art production: repetition. “The neo-avant-garde,” Bürger claims, “institutionalizes the avant-garde as art and thus negates genuinely avant-gardiste intentions” (BUCHLOH, 1986, p. 42).

O esquema dicotômico de Bürger está fundado em uma oposição entre original e cópia, já que, ao caráter genuíno da primeira vanguarda, corresponde a fraudulência de sua repetição no pós-guerra. Para Buchloh, o esforço de Bürger revela a condição ficcional que perpassa a tarefa do historiador, empenhado, antes de tudo, em estabelecer na origem de um acontecimento passado a plenitude contra a qual o presente se apresenta. “Bürger”, endossa Foster, “projects the historical avant-garde as an absolute origin whose aesthetic transformations are fully significant and historically effective in the first instance” (1996, p. 8). Algumas consequências advêm deste posicionamento. Em primeiro lugar, Foster sugere que Bürger se baseia na premissa de uma plena recepção institucional sincrônica às práticas vanguardistas, sem considerar o processo histórico de recepção da mensagem de Duchamp, por exemplo. Outra consequência dessa ficção da origem reside justamente na negatividade que ronda a repetição. “The present moment”, sugere Buchloh, “is devalued, is comparatively empty and meaningless, lacks the vigor of the original, and therefore, at best, offers us the randomness of historicism” (BUCHLOH, 1986, p. 42).

Buchloh questiona não a repetição, mas o modelo interpretativo utilizado por Bürger, segundo o qual o original é hierarquicamente superior à cópia. Para ele, é mais apropriado investigar as condições de recepção e de transformação de certos paradigmas vanguardistas. Para isso, elege uma estratégia pictórica presente nos dois extratos aqui considerados, investigando de que maneiras as duas vanguardas, em sua quase identidade, respondem a contextos históricos absolutamente distintos. Trata-se do monocromo, pesquisado por uma pletera de artistas, dentre os quais o autor elege dois representantes respectivos às duas vanguardas – Aleksandr Rodchenko e Yves Klein – para estabelecer sua comparação (note-se aqui a diferença de abordagem em relação aos *grids* de Krauss). Justapondo *True Colors: Red, Yellow & Blue* (1921) e a exposição de Yves Klein em 1957 intitulada *Proposte monocrome, epoca blu*, na galeria Apollinaire, em Milão, Buchloh conclui que **o monocromo de Klein não repete a estratégia de Rodchenko, mas, em certa medida, lhe é oposta: enquanto este procura a integração entre arte e a práxis social, o primeiro está inserido em um momento histórico pautado pela união fetichista entre arte e espetáculo**. Assim,

the first triptych completed the modernist, materialist project in order to abolish the last vestiges of myth and cult to which high art had been inextricably tied within bourgeois culture. Rodchenko’s work thereby made possible the conception of a new collective culture. By contrast, Klein’s triptych resuscitated the idea of art as transcendental negation and esoteric experience precisely at that moment when the mass culture of corporate capitalism was in the process of dismantling all vestiges of bourgeois culture’s individual experience and liquidating the oppositional functions of high art (BUCHLOH, 1986, p. 52).

A diferença entre a vanguarda histórica e a *neo-avant-garde* não é uma distinção, portanto, entre plenitude e cópia, mas a repetição do fracasso que é, ao fim e ao cabo, o sentido autêntico da vanguarda. “I want to ask”, propõe Buchloh, “whether it might not be precisely the process of repetition which constitutes the specific historical ‘meaning’ and ‘authenticity’ of the art production of the neo-avant-garde” (BUCHLOH, 1986, p. 43). Diante dessa dialética do fracasso enquanto sentido autêntico da vanguarda proposta por Buchloh, Hal Foster elabora uma outra via de análise, indagando se a *neo-avant-garde* não teria compreendido – não completamente, ressalta ele – a vanguarda histórica pela primeira vez. A hipótese de Foster é a seguinte: enquanto a primeira vanguarda focaliza as convenções da arte (e o exemplo do autor é o mesmo de Buchloh: a redução de Rodchenko em seu quadro), a segunda se volta para a instituição da arte.⁴⁰⁵

Mas Foster ainda distingue na própria *neo-avant-garde* impulsos distintos. Há um primeiro momento, na década de 1950 com Rauschenberg e Kaprow, em que as estratégias vanguardistas históricas são retomadas, não a partir de uma repetição, mas de um desrecalcamento visando sua assimilação institucional. O segundo momento é marcado notadamente pela crítica institucional, enquanto que, na década de 1990, esta crítica é caracterizada não pelo desejo anarquista da revolução, mas por sutis deslocamentos, a exemplo de Andrea Fraser, quando a artista reconhece que a instituição está no indivíduo e não fora dele.⁴⁰⁶ O que ele sugere a partir do modelo freudiano é uma analogia da

⁴⁰⁵ A diferença entre convenção e instituição é assim descrita por Foster: “convention and institution cannot be separated, but they are not identical. To collapse convention into institution produces a type of determinism; to read institution as convention produces a type of formalism. The institution of art *enframes* conventions, but it does not constitute them, not entirely. However heuristic, this difference does help to distinguish the emphases of historical and neo-avant-gardes: if the first focuses on the conventional, the second concentrates on the institutional” (FOSTER, 1996, p. 17).

⁴⁰⁶ Grande parte da obra de Andrea Fraser se concentra no desnudamento dos maneirismos institucionais que caracterizam o circuito artístico hegemônico. Pode-se perceber, em sua retrospectiva *Andrea Fraser. L'1%, c'est moi*, ocorrida no Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA, 2016), um conjunto de procedimentos transversal à parte considerável de sua obra, a exemplo de *Museum Highlights: A Gallery Talk* (1989), *May I help you?* (1991/2005/2011), *Art Must Hang* (1995) e *Official Welcome* (2001): a artista se coloca no lugar de um funcionário (um guia, curador ou representante institucional de um museu) em situação enunciativa: guiar, dar boas-vindas, informar os *highlights*. Esta situação de enunciação constitui-se por um mosaico de citações provenientes de inúmeras fontes, filosóficas e/ou tecnocráticas. A *performance* se produz então em um registro sociológico cínico: as variações enunciativas da artista tendem, a todo momento, a indagar sobre o sistema de valores por meio dos quais se estabelece a *distinção da arte*. Um dos seus trabalhos mais interessantes é *Reporting From São Paulo, I'm from the United States* (1998), que Fraser realizou para a 24ª Bienal Internacional de São Paulo, a Bienal da Antropofagia com curadoria de Paulo Herkenhoff. O trabalho consiste em uma série de cinco reportagens sobre aquela edição da Bienal, marcante no que concerne ao debate artístico por oferecer uma revisão ideológica dos cânones modernistas, fundamentalmente *euro-americanos*. Para Bruce Altshuler, “through ambitious curation, the 1998 São Paulo Biennial satisfied the representational demands of an international biennial, the intellectual needs of a large thematic exhibition and the non-Eurocentric interests of the global art world. [...] [It] was for the first time the kind of biennial created throughout the world in the 1990s, a show organized around a central theme with a group of international curators” (ALTSHULER, 2013, p. 357). O trabalho de Fraser é bastante interessante justamente por registrar outras camadas narrativas deste divisor de águas: a artista descortina as determinações políticas e socioeconômicas do evento, indagando a funcionários dos mais altos cargos da Fundação Bienal e até o então ministro da Cultura, Francisco Weffort, sobre as suas opiniões a respeito dos patrocínios de empresas ao evento, da colocação de estandes dos patrocinadores no interior do

história da arte com o sujeito psicanalítico,⁴⁰⁷ utilizando-se das considerações temporais associadas ao efeito de posterioridade, também chamado de ação diferida ou *après-coup*. Trata-se de uma presentificação de um passado traumático que não pôde ser simbolizado no instante de seu acontecimento. Tal é o caso tanto da vanguarda quanto do Pós-Modernismo:

I borrow the notion of deferred action from Freud for whom subjectivity, never set once and for all, is structured in a relay of anticipations and reconstructions of events that may become traumatic through this very relay. I believe modernism and postmodernism are comprehended, if not constituted, in an analogous way, in deferred action, as a continual process of anticipated futures and reconstructed pasts (FOSTER, 1996, p. 207).

A utilização do conceito *freudiano* permite a Foster se esquivar de um pensamento teleológico, na medida em que a ação diferida, associada ao conceito astronômico de paralaxe, propõe a investigação de um determinado contexto histórico enquanto uma relação entre temporalidades. Sendo assim, o próprio pensamento sobre o presente se dá indiretamente, ou seja, por meio de uma mediação realizada tanto pela reconstrução de momentos pretéritos quanto pela antecipação de situações futuras. Para Foster, o Pós-Modernismo apresenta este duplo movimento pressuposto na ação diferida, investigando o Modernismo ao mesmo tempo em que aponta para direcionamentos futuros.

À densidade de temporalidades proposta por Foster, tem-se as diferenças históricas entre as distintas modernidades sugeridas por Andreas Huyssen.⁴⁰⁸ Em “Mapping the postmodern”, o autor constata uma clara mudança de sensibilidade que institui uma diferença entre as práticas e as formações discursivas pós-modernas das prerrogativas, experiências e propostas desenvolvidas no período moderno. Levando em consideração a antinomia entre *avant-garde* e Modernismo de Bürger, Huyssen propõe o seguinte diagnóstico a

pavilhão da Bienal, da recuperação histórica do evento ao afirmar seu caráter global, da relação econômica do país com o FMI, entre outras questões políticas em voga nos jornais diários. Mas, de fato, é *Untitled* (2003) a obra mais comentada de Fraser: trata-se de uma noite vendida ao colecionador e exposta enquanto filme de artista.

⁴⁰⁷ “A história contínua é o correlato indispensável à função fundadora do sujeito [...] Fazer da análise histórica o discurso do contínuo e fazer da consciência humana o sujeito originário de todo o devir e de toda prática são as duas faces de um mesmo sistema de pensamento” (FOUCAULT, 2009, p. 14).

⁴⁰⁸ A ótica pós-modernista de Huyssen questiona uma ideologia hegemônica da modernização industrial que promove uma cultura da modernidade essencialmente internacionalista, de modo a desconsiderar os processos históricos específicos a cada tradição cultural. Tal questionamento também se encontra em uma declaração de Octavio Paz por ocasião de seu agraciamento com o Prêmio Nobel. Neste caso, porém, há uma valorização das modernidades, no plural, em detrimento do conceito de pós-modernidade: “¿Qué es la modernidad? Ante todo, es un término equívoco: hay tantas modernidades como sociedades. Cada una tiene la suya. Su significado es incierto y arbitrario, como el del período que la precede, la Edad Media. Si somos modernos frente al medievo, ¿seremos acaso la Edad Media de una futura modernidad? Un nombre que cambia con el tiempo, ¿es un verdadero nombre? La modernidad es una palabra en busca de su significado: ¿es una idea, un espejismo o un momento de la historia? ¿Somos hijos de la modernidad o ella es nuestra creación? [...] En los últimos años se ha pretendido exorcizarla y se habla mucho de la ‘postmodernidad’. ¿Pero qué es la postmodernidad sino una modernidad aún más moderna?” Em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html.

partir de um descompasso histórico entre as modernidades europeia e norte-americana:

The historical avant-garde's iconoclastic attack on cultural institutions and on traditional modes of representation presupposed a society in which high art played an essential role in legitimizing hegemony, or, to put it in more neutral terms, to support a cultural establishment and its claims to aesthetic knowledge. It had been the achievement of the historical avant-garde to demystify and to undermine the legitimizing discourse of high art in European society. The various modernisms of this century, on the other hand, have either maintained or restored versions of high culture, a task which was certainly facilitated by the ultimate and perhaps unavoidable failure of the historical avant-garde to reintegrate art and life. And yet, **I would suggest that it was this specific radicalism of the avant-garde, directed against the institutionalization of high art as a discourse of hegemony, that recommended itself as a source of energy and inspiration to the American postmodernists of the 1960s.** Perhaps for the first time in American culture an avant-gardist revolt against a tradition of high art and what was perceived as its hegemonic role made political sense (HUYSEN, 1984, p. 21).

A distinção entre a *avant-garde* e a *neo-avant-garde* é investigada precisamente no contexto da discussão sobre o Pós-Modernismo. Huyssen propõe uma diferença entre os dois momentos vanguardistas a partir dos processos históricos e geopolíticos respectivos na Europa e nos Estados Unidos. Recuperando a noção de Bürger de “*institution art*”, ele sugere uma defasagem histórica entre o assalto das vanguardas históricas europeias e aquele concernente à primeira onda pós-modernista norte-americana, devido sobretudo às diferenças entre os processos de institucionalização do Modernismo relativos a cada contexto. Desse modo, enquanto a *avant-garde* europeia se volta no início do século XX contra um academicismo burguês já institucionalizado em seu continente há algumas décadas, a *neo-avant-garde* norte-americana só pode fazê-lo – ironicamente, em relação ao Modernismo associado à *avant-garde* – após o triunfo institucional do Expressionismo Abstrato na década de 1950. Fredric Jameson, em seu “Postmodernism and Consumer Society” também descreve o Pós-Modernismo enquanto reação à institucionalização modernista do seguinte modo:⁴⁰⁹

Most of the postmodernisms [...] emerge as specific reactions against the established forms of high modernism, against this or that dominant high modernism which conquered the university, the museum, the art gallery network and the foundations. Those formerly subversive and embattled styles [...] felt to be scandalous or shocking by our grandparents are, for the generation which arrives at the gate in the 1960s, felt to be the establishment and the enemy – dead, stifling, canonical, the reified monuments one has to destroy to do anything new. This means that there will be as many different forms of postmodernism as there were high modernisms in place, since the former are at

⁴⁰⁹ Em “Theories of the Postmodern”, Jameson reafirma sua posição quanto à definição pós-modernista em reação às estratégias modernistas: “when we make some initial inventory of the varied cultural artefacts that might plausibly be characterized as post-modern, the temptation is strong to seek the ‘family resemblance’ of such heterogeneous styles and products not in themselves but in some common high modernist impulse and aesthetic against which they all, in one way or another, stand in reaction” (JAMESON, 1998, p. 21).

least initially specific and local reactions against those models. [...] The unity of this new impulse – if it has one – is given not in itself but in the very modernism it seeks to displace [...] Indeed, one way of marking the break between the periods and of dating the emergence of postmodernism is precisely to be found there: at the moment (the early 1960s, one would think) in which the position of high modernism and its dominant aesthetics become established in the academy and are henceforth felt to be academic by a whole new generation of poets, painters and musicians (JAMESON, 1998, p. 1-2 e 19).

Os impulsos distintos da *neo-avant-garde* diagnosticados por Foster são considerados por Huysen como desdobramentos da vertente pós-modernista nas décadas de 1960 e 1970. É preciso enfatizar que o ceticismo nutrido pelos pós-modernistas não se dirige ao Modernismo como um todo. Trata-se, na realidade, do *high modernism*, tal como ele fora absorvido pelas instituições, reduzindo-se, diga-se assim, a mero instrumento de afirmação diplomática das potências mundiais. Desse modo, o *alto* Modernismo – representado emblematicamente pelo Expressionismo Abstrato – representa, no campo da arte, a vitória geopolítica norte-americana. Um índice da reavaliação política do Expressionismo Abstrato é encontrado precisamente no realinhamento editorial da *Artforum* em 1971, quando Philip Leider abandona o cargo de editor-chefe da revista, sendo substituído por John Coplans.⁴¹⁰ Data dessa época uma maior ênfase em ensaios que apresentam uma discussão a respeito do vínculo entre arte e política – à maneira do que ocorria no final dos anos 1930 na *Partisan Review* –, só que sob novas perspectivas, ora feminista, ora multicultural. Nas páginas da revista, desenvolve-se um processo de reinterpretação do Expressionismo Abstrato à luz do desenvolvimento político norte-americano, sendo “American Painting During the Cold War” – ensaio de Max Kozloff⁴¹¹ publicado na *Artforum* em maio de 1973 – o símbolo desse momento. A suspeita de que a produção artística norte-americana seria nada menos do que um instrumento de propaganda política de seu país durante a Guerra Fria é intensificada com o texto acusatório (distinto do tom especulativo do ensaio de Kozloff) de Eva Cockcroft, “Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War”, publicado em junho de 1974. Ambos os ensaios tratam de reinserir na pauta da *Artforum* a esfera política e os imperativos

⁴¹⁰ Leider deixou a função editorial no verão de 1970. Ele assim comenta sua relação com Coplans: “I never liked John, I always mistrusted John. And I always knew John always suspected that he could do it better than me. And that was what I said to him when I went out to California, those were my first words, ‘John, I know you always felt you could do it better than me, here’s your chance. It’s yours. Go do it.’” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 273).

⁴¹¹ A respeito desse ensaio, Brian O’Doherty tece um comentário a partir da participação norte-americana na 9ª Bienal de São Paulo, em 1967: “Max wrote about the social reception of Abstract Expressionism. As far as I know, he was the first onto that. I remember when Bill Seitz in ’67 did his show at São Paulo – the Pop guys plus Edward Hopper – when he came back I asked, ‘How did they like it in São Paulo, they must have been thrilled?’ He said, ‘They thought it was American imperialism as its worst. These big canvases with all these consumer products that they don’t have. They construed it as an aggressive attack upon the underprivileged.’ How things are perceived when the context changes” (O’DOHERTY *apud* NEWMAN, 2000, p. 373). Nesta Bienal, onde duas obras foram censuradas pela ditadura militar (“uma pintura da brasileira Cybele Varela considerada antinacionalista e a série *Meditação sobre a Bandeira Nacional*, de Quissak Jr., que utilizava o símbolo para fins não patrióticos”), os Estados Unidos participavam com *Ambiente U.S.A.: 1957-1967*, incluindo 21 artistas, e a mostra individual de Edward Hopper. Sobre a 9ª Bienal de São Paulo (1967), também conhecida como Bienal da arte *pop*, acesse-se o site: <http://www.30xbienal.org.br/single/91>.

socioeconômicos, suprimidos e negados até então pela crítica formalista.⁴¹²

A desconfiança quanto aos vínculos políticos do *alto* Modernismo norte-americano é contextualizada por Huyssen no interior dos conflitos e movimentos sociais que caracterizam a década de 1960 norte-americana, entre eles o African-American Civil Rights Movement (1954–68), a tentativa fracassada de invasão do território cubano conhecida como Invasión de Playa Girón (Invasión de Bahía de Cochinos), os movimentos contra a Guerra do Vietnã e também a contracultura. **A conjunção entre esta atmosfera de questionamento e a redescoberta dos movimentos vanguardistas abafados pelo *alto* Modernismo conferem a especificidade da primeira onda pós-modernista norte-americana.** Além dos movimentos sociopolíticos, o *éthos* da primeira onda pós-moderna norte-americana alimenta-se também de um otimismo eufórico, muitas vezes acrítico, tanto pelo desenvolvimento tecnológico quanto pela cultura de massa. É neste contexto que Huyssen, por exemplo, localiza os esforços teóricos de Susan Sontag – cuja perspectiva crítica configura uma exceção à euforia – em identificar e descrever uma nova sensibilidade, seja associada ao *happening*, seja à estética *camp*, seja à pornografia. Nesse sentido, a reação pós-modernista propõe uma superação da divisão cultural, sendo precisamente este o segundo traço delineado por Fredric Jameson:

The second feature of this list of postmodernisms is the effacement of some key boundaries or separations, most notably the erosion of the older distinction between high culture and so-called mass or popular culture [...] the line between high art and commercial forms seems increasingly difficult to draw (JAMESON, 1998, p. 2).

Por mais que a atmosfera política norte-americana da década de 1960 não possa ser comparada ao clima revolucionário russo da década de 1920, no interior do qual se deu a perfeita adequação utópica entre os imperativos políticos e os artísticos, Huyssen também observa neste momento histórico uma espécie de solidariedade entre as duas esferas que permitiu o desenvolvimento da *avant-garde* norte-americana. Jameson possui semelhante posicionamento, observando uma sobreposição entre os imperativos do “fim da arte”, o questionamento das

⁴¹² Interessa notar aqui o fato de tal tipo de crítica retomar a discussão posta no início da carreira de Clement Greenberg, sendo o formalismo sua solução para o desencanto com os rumos da arte política. A este respeito, o próprio Kozloff comenta: “You might say, well, how could that be, because we are so familiar now with the tradition of Marxism and its historiography in criticism. But it dated to the 1930s, and in 1973 it had been, by and large, lost” (KOZLOFF *apud* NEWMAN, 2000, p. 405). Enquanto Kozloff traça uma genealogia desse tipo de crítica política em ensaios de Meyer Shapiro (“The Nature of Abstract Art”) e Leo Steinberg (“Other Criteria”), Hilton Kramer, por sua vez, recorda-se dos artigos que John Berger publica na *New Statesman* ao longo da década de 1950, observando ainda a distância temporal entre o questionamento de Kozloff e a Guerra do Vietnã: “The extraordinary thing was that while the antiwar movement was at its most heated intensity, things like this were not really being written about art. It was only after the war had in effect been definitively lost that things like this began to be written about art. In other words, when people on the Left felt that the opponent, in this case the American governmental power, could no longer hurt them, it was safe to write about” (KRAMER *apud* NEWMAN, 2000, p. 409). Para o crítico, o ensaio de Kozloff colocava o Expressionismo Abstrato como uma expressão, e não um instrumento, de poder.

instituições artísticas enquanto instrumentos de propaganda política e a extrema inovação que marcou a década.⁴¹³

the very deployment of the theory of the “end of art” was also political, insofar as it was meant to suggest or to register the profound complicity of the cultural institutions and canons, of the museums and the university system, the state prestige of all the high arts, in the Vietnam War as a defence of Western values: something that also presupposes a high level of investment in official culture and an influential status in society of high culture as an extension of state power (JAMESON, 1998, p. 75).

As leituras de Huyssen e Jameson são deveras interessantes, porque questionam um pensamento teleológico sobre as vanguardas artísticas, considerando assim as diferenças geográficas e históricas entre os contextos europeu e norte-americano. Levando em conta tanto o esgotamento da vanguarda em território europeu quanto o seu ressurgimento em solo norte-americano, Huyssen afirma que o Pós-Modernismo norte-americano possui uma dupla característica: “an American avantgarde and the endgame of international avantgardism” (HUYSSSEN, 1984, p. 24).

O local histórico da segunda onda pós-moderna – aquela que é reconhecida como tal – se dá nas décadas de 1970 e 1980, marcadas pelo desaparecimento da euforia em relação às novas tecnologias e à sociedade de consumo, tendo sido desenvolvida de modo cada vez mais cirúrgico uma crítica aos dispositivos tecnológicos (a televisão, em especial) onipresentes no cotidiano.⁴¹⁴ Um bom índice disso são os procedimentos alegóricos da *appropriation art* associada à Pictures Generation, todos eles partindo do deslocamento crítico da produção cultural associada à indústria do entretenimento.

Sem dúvida alguma, a maior permeabilidade entre as esferas da alta cultura e da cultura popular é um traço característico deste Pós-Modernismo, conforme destaca Fredric Jameson. Mas o que marca fundamentalmente a aurora pós-modernista é a dispersão de estilos, gêneros, meios, modos e direções na prática artística. Tal ampliação do campo é promovida sobretudo pela descoberta do “outro” – a mulher, o latino, o negro, o gay etc. que impunham debates concernentes ao gênero, à identidade, à raça e à sexualidade –, até então reprimido pelo modelo hegemônico e normativo do alto Modernismo:

⁴¹³ Do mesmo modo que a década de 1960 apresenta um viés político, a década de 1980, declaradamente pós-modernista, também o terá. Desta vez, porém, o Pós-Modernismo é a manifestação, no nível da superestrutura, da sociedade de consumo associada ao capitalismo tardio: “This whole global, yet American, postmodern culture is the internal and superstructural expression of a whole new wave of American military and economic domination throughout the world: in this sense, as throughout class history, the underside of culture is blood, torture, death, and terror” (JAMESON, 1992, p. 5).

⁴¹⁴ Huyssen é autoconsciente dos problemas referentes sua tipologia, definindo um primeiro momento pós-moderno já na década de 1960 quando o uso do termo, de fato, era esparsa e pontual, podendo, por fim, ser interpretada como a pré-história do Pós-Modernismo. Sua divisão do momento pós-moderno em dois momentos é assim justificada pelo autor: “If we were to focus only on the 1970s, the adversary moment of the post-modern would be much harder to work out precisely because of the shift within the trajectory of postmodernism that lies somewhere in the fault lines between ‘the ’60s’ and ‘the ’70s’”(HUYSSSEN, 1984, p. 25).

It was especially the art, writing, film making and criticism of women and minority artists with their recuperation of buried and mutilated traditions, their emphasis on exploring forms of gender- and race-based subjectivity in aesthetic productions and experiences, and their refusal to be limited to standard canonizations, which added a whole new dimension to the critique of high modernism and to the emergence of alternative forms of culture (HUYSSSEN, 1984, p. 27).

É esta abertura multicultural vinculada às questões emergentes associadas à ecologia e ao meio ambiente, ao feminismo, à raça, ao gênero e à sexualidade que marca, para Huyssen, a condição pós-moderna. O autor, portanto, se esquivava em definir o Pós-Modernismo por uma ótica estritamente estética, afirmando justamente o oposto: uma investigação simultaneamente política e estética das tradições e modernidades culturais para além do dogma modernista. Sendo assim, o Pós-Modernismo de Andreas Huyssen se coaduna com a narrativa do fim da arte, não tanto na perspectiva filosófica de Arthur Danto – estreitamente vinculada ao pluralismo das práticas artísticas euro-americanas –, mas naquela historiográfica de Hans Belting. O problema investigado pelo segundo refere-se aos limites de um enquadramento epistemológico específico, qual seja, a história da arte, que o fez buscar subsídios antropológicos para diagnosticar a ascensão de novos circuitos artísticos, no plural:

The last remaining stronghold of the western art concept is the notion of a single and independent art world which is believed to survive even today as a global art world, again, in singular. But, in fact, this belief is contradicted by the recent emergence of several art worlds that coexist and compete in the wake of the global practice of contemporary art. The mapping of new art regions with a transnational character, such as the Asia-Pacific region or the one in the Middle East, is clear proof of the formation of specific art worlds where art meets different conditions and cultural traditions (BELTING *et al.*, 2013, p. 28).

Ao distinguir a *world art* – vinculada ideologicamente ao discurso colonialista que reúne em museus etnográficos resquícios de povos dizimados e ultrapassados – da *global art* – pautada justamente pela emergência de diversos circuitos artísticos que impõem à prática artística um caráter transnacional, Belting parece investigar os efeitos da crise dos metarrelatos diagnosticada por Lyotard, interessando-se pela possibilidade historiográfica surgida a partir dos “determinismos locais” (LYOTARD, 2006, p. xvi). **O autor então está preocupado com a questão transnacional e pós-colonial que condiciona a produção artística contemporânea, observando através dela o fim da história da arte enquanto disciplina fundamentalmente europeia.**⁴¹⁵

⁴¹⁵ Há aqui uma questão bastante interessante referente à diferença entre os Pós-Modernismos respectivos a Huyssen (que conduz a Belting) e o da geração *October* de Krauss, Crimp e Foster. Pois, na década de 1990, ao contrário do que supunha a morte do sujeito anunciada pelo segundo Pós-Modernismo, há um retorno do sujeito através do que George Yúdice chama de cidadanias culturais. Como equacionar então a morte do sujeito anunciada pelo Pós-Modernismo pós-estruturalista e a valorização da alteridade anunciada pelo Pós-Modernismo multiculturalista? Foster: “the partial recognition of different subjectivities, sexual and ethnic, in the 1990s reveals that the subject pronounced dead in the 1960s was a very particular one, not to be mourned by all: white, bourgeois, humanist, male, heterosexual, a subject who only pretended to be universal” (FOSTER, 1993, p. 10-1 | 1996, p. 212). Na mesa-redonda *The predicament of contemporary art*,

Nesse sentido, o feixe de dicotomias (progresso *versus* retrocesso; direita *versus* esquerda; abstração *versus* representação; *avant-garde versus kitsch*; Modernismo *versus* realismo etc.) associado à sensibilidade modernista revela sinais de esgotamento, por estar baseado não em uma relação dialética entre os termos, mas na distinção valorativa entre eles. A separação entre o joio e o trigo fundamental ao pensamento modernista é inadequada justamente por pressupor uma ideologia teleológica da modernização e do progresso industrial, na qual o outro está sempre atrasado, sendo suprimido pelo herói moderno. Mas o Pós-Modernismo não é o mais novo momento em um esquema teleológico: ele é uma crise do Modernismo, recolocada em novos termos. Assim:

Postmodernism is far from making modernism obsolete. On the contrary, it casts a new light on it and appropriates many of its aesthetic strategies and techniques inserting them and making them work in new constellations. What has become obsolete, however, are those codifications of modernism in critical discourse which, however subliminally, are based on a teleological view of progress and modernization (HUYSSSEN, 1984, p. 49).

A perspectiva de Huyssen, ao desconfiar dos vínculos entre o discurso crítico modernista e uma visão teleológica do progresso e da modernização, se distingue daquela proposta por Fredric Jameson, uma vez que, em “Postmodernism and Consumer Society”, Jameson associa o advento pós-modernista a um novo momento do sistema capitalista, sendo as manifestações artísticas do Pós-Modernismo expressões de uma nova ordem internacional. Assim, o Pós-Modernismo é

a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-

com Krauss, Buchloh, Bois e Joselit, Foster endossa sua opinião: “The poststructuralist critique of the subject [...] was seen to concern a particular kind of subject only: this was a critique initiated by feminist theory and advanced in postcolonial discourse. Both argued that many groups had not yet acceded to the very privileges that the poststructuralist critique wanted to throw into doubt or to dispense with altogether. Why critique a subjecthood, these groups argued, that was denied one in the first place?” (FOSTER *et al*, 2011, p. 779). O multiculturalismo, contudo, não representa uma saída à hegemonia sócio-racial de que fala Foster, estando atado também às estratégias pós-modernas do capitalismo tardio. Em *Radical Museology - Or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, Claire Bishop descreve o pluralismo relativista vinculado a instituições como a Tate Modern e o Centre Pompidou, onde “the apparatus is multiculturalism, seen in the equation of contemporaneity with global diversity; its structure of mediation is marketing, addressed to the multiple demographics of economically quantifiable ‘audiences’” (BISHOP, 2013, p. 43). Em contraste a este modelo pós-moderno e ao modelo moderno preconizado pelo MoMA, Bishop descreve o surgimento de um “more radical model of the museum” caracterizado por ser “more experimental, less architecturally determined, and offering a more politicized engagement with our historical moment” (BISHOP, 2013, p. 6). A exemplo do Van Abbemuseum em Eindhoven, do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, e o Musej sodobne umetnosti Metelkova, em Ljubljana, a museologia radical aborda a contemporaneidade enquanto um método dialético de aproximação dos objetos, documentos e elementos culturais, buscando vislumbrar o futuro a partir do acesso às questões pretéritas do ponto de vista das urgências do presente. Em decorrência disso, “these museums create multi-temporal remappings of history and artistic production outside of national and disciplinary frameworks, rather than opting for a global inclusivity that pulls everything into the same narrative” (BISHOP, 2013, p. 56).

industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle, or multinational capitalism (JAMESON, 1998, p. 3).

Jameson parece, portanto, insistir ainda em uma causalidade histórica, na medida em que interpreta o Pós-Modernismo como uma manifestação, no campo cultural, da ordem capitalista em sua mais nova fase multinacionalista e pós-industrial. Mas tachar o pensamento de Jameson de teleológico é um exagero, visto que o autor, já ao final do ensaio, defende não uma mudança radical entre o Modernismo e o Pós-Modernismo, mas uma reestruturação de um conjunto de elementos já dados. Desse modo, o pastiche, a morte do sujeito, o hiperespaço arquitetônico, entre outros elementos analisados por Jameson,

can be found in earlier periods and most notably within modernism proper. My point is that until the present day those things have been secondary or minor features of modernist art, marginal rather than central, and that we have something new when they become the central features of cultural production (JAMESON, 1998, p. 18).

O Pós-Modernismo é, por conseguinte, um sintoma de uma mudança estrutural mais ampla que envolve todas as esferas da vida social, mudança esta associada a novos modos de produção. A sobreposição entre as esferas política e estética não é apenas uma decisão metodológica de Jameson: da mesma maneira que no contexto pós-modernista opera-se o desaparecimento das fronteiras culturais, as barreiras epistemológicas também tendem a ser permeáveis:

I have consistently argued, over the last few years, that that conjuncture is marked by a dedifferentiation of fields, such that economics has come to overlap with culture: that everything, including commodity production and high and speculative finance, has become cultural; and culture has equally become profoundly economic or commodity oriented (JAMESON, 1998, p. 73).

Caso Jameson esteja certo, se todo e qualquer posicionamento referente à cultura pós-moderna é necessariamente uma postura política, explícita ou implícita, referente à natureza do capitalismo multinacional, de que modo se deve interpretar os esforços de Krauss em definir o Pós-Modernismo?

4.1.2

O Pós-Modernismo de Rosalind Krauss

A resposta para esta pergunta é elaborada de modo mais explícito por Hal Foster, tanto no prefácio da coletânea de *Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture* quanto no ensaio “(Post)Modern Polemics”, publicado no volume da *New German Critique* dedicado ao tema (onde apareceu também o ensaio de Huyssen). Em ambos os escritos, Foster distingue dois extratos pós-modernos: de um lado, os neoconservadores, também chamados pelo autor de pós-modernos

reativos, que procuram restabelecer uma ordem racional, positivista e humanista característica à hegemonia modernista.⁴¹⁶

“Neoconservative” postmodernism is the more familiar of the two: defined mostly in terms of style, it depends on modernism, which, reduced to its own worst formalist image, is countered with a return to narrative, ornament and the figure. This position is often one of reaction, but in more ways than the stylistic – for also proclaimed is the return of history (the humanist tradition) and the return of the subject (the artist / architect as the master auteur) (FOSTER, 1984, p. 67).

No campo da arte e da arquitetura, o Pós-Modernismo conservador é caracterizado por um ecletismo historicista, por meio do qual se recicla todo um conjunto de estilos e modos, sem haver nesta recuperação nenhuma perspectiva crítica mais séria. As estratégias neoconservadoras tratam de reforçar seu vínculo com o mercado e o público, mantendo, todavia, seu viés elitista em pastiches sob o disfarce de um retorno à história. Foster questiona precisamente tal retorno:

This return to history, then, must be questioned. What, first of all, is this “history” but a reduction of historical periods to ruling-class styles that are then pastiched? A history of victors; a history, moreover, which denies the historicity of forms and materials – an ahistory, in fact. And what, secondly, does this “return” imply if not a flight from the present? (FOSTER, 1984, p. 68).

Trata-se de um escapismo da história, na medida em que o pastiche da produção artística e arquitetônica pós-moderna priva os estilos de suas determinações históricas, deixando-os, por sua vez, divorciados de seus sentidos históricos: “To put it crudely, this Postmodern Style of History may in fact signal the disintegration of style and the collapse of history” (FOSTER, 1984, p. 72). Nesta operação, a contingência histórica é então substituída pelo seu simulacro, transformada em fragmentos *kitsch* a serem colecionados como memórias de viagens. Trata-se, para o autor, de uma estratégia de política cultural que trata de reduzir o Modernismo aos seus componentes abstratos, apenas para negá-lo em proveito de uma reciclagem (e uma redenção) de estilos pré ou antimodernos. Daniel Bell é o caso emblemático considerado aqui (também mencionado por Huyssen e Habermas, vale dizer), para quem a cultura moderna – “adversary culture” – seria a responsável pela degradação das convenções e virtudes que caracterizam os laços sociais. Mas, tanto para Foster quanto para Habermas, a acusação de Bell escamoteia os verdadeiros culpados: a degradação dos laços sociais é um efeito da produção cultural ou do desenvolvimento capitalista e

⁴¹⁶ O pluralismo de estilos que caracteriza as manifestações artísticas pós-modernistas é também investigado por Huyssen, dada sua ambiguidade: “is this nostalgia for the past, the often frenzied and exploitative search for usable traditions, and the growing fascination with pre-modern and primitive cultures – is all of this rooted only in the cultural institutions’ perpetual need for spectacle and frill, and thus perfectly compatible with the status quo? Or does it perhaps also express some genuine and legitimate dissatisfaction with modernity and the unquestioned belief in the perpetual modernization of art” (HUYSSSEN, 1984, p. 12). Sua opinião tende para a segunda explicação: a dimensão crítica do Pós-Modernismo reside precisamente no questionamento do vínculo entre a mentalidade modernizante e as práticas modernistas. Em outras palavras, a crença compartilhada pela vanguarda – da Revolução Russa à Bauhaus – em um certo desenvolvimentismo moderno – no mito da modernização – é o fator a ser considerado com extrema desconfiança pelos adeptos do Pós-Modernismo.

industrial? De todo modo, Foster observa uma contradição na vertente pós-moderna conservadora, visto que, ao se basear em uma recuperação de estilos a partir da valorização da tradição e da autoria, o pastiche pós-modernista não faz outra coisa a não ser descaracterizar as conquistas estilísticas – seja pela obliteração de sua contingência histórica, seja pela liberdade de combinação de estilos –, bem como erodir a história e decretar a morte do autor.

Ao contrário de dissimular as contingências pós-modernistas em busca de uma idealidade anti-moderna (como propõe Bell), a outra vertente pós-modernista, denominada por Foster de “*Poststructuralist*” *postmodernism* e enquadrada em uma perspectiva de esquerda, assume esses traços sem, todavia, rejeitar as conquistas modernistas. “In part”, comenta o autor em retrospecto, “our postmodernism was a refusal of this reactionary cultural politic [Bell-Kramer] and an advocacy of practices both critical of institutional modernism and suggestive of alternative forms, of new ways to practice culture and politics” (FOSTER, 1993, p. 3).⁴¹⁷ Ecoando o argumento de Huysen, Foster afirma que o Pós-Modernismo pós-estruturalista, antes de descartar a “cultura adversária modernista”, a recupera. Tal restabelecimento se reveste, todavia, de uma investigação crítica a fim de compreender os códigos e as premissas culturais que fundamentam os mitos e as construções discursivas associadas ao Modernismo, notadamente, as noções de autor, origem e obra.⁴¹⁸ Esta vertente pós-modernista não propõe, com isso, um retorno à representação, mas sua crítica:

It is on the question of representation, then, that the two postmodernisms differ most clearly. Neoconservative postmodernism advocates a return to representation: it takes the referential status of its images and meaning for granted. Poststructuralist postmodernism, on the other hand, rests on a critique of representation: it questions the truth content of visual representation, whether realist, symbolic or abstract, and explores the regimes of meaning and order that those different codes support (FOSTER, 1984, p. 73).

⁴¹⁷ Na mesa-redonda “Politics of the Signifier”, Foster reflete a respeito dessa associação entre Pós-Modernismo e pós-estruturalismo enquanto uma etapa estratégica da revista *October*: “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” (FOSTER *et al.*, 1993, p. 22). Cabe lembrar aqui que, se em 1993 Foster ainda defende uma estratégia pós-modernista, mais recentemente – especialmente em seu último livro, *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*, publicado em 2015 – o autor reconhece que as preocupações do Pós-Modernismo não são mais suficientemente adequadas para uma justa compreensão dos rumos da arte contemporânea pós-1989: “Part of the story told in this brief book turns on a recent move away from the primary assumptions of postmodernist art, in particular away from its privileging of the imagistic and the textual and toward a probing of the real and the historical” (FOSTER, 2015, p. 1).

⁴¹⁸ Um índice do Pós-Modernismo pós-estruturalista pode ser encontrado em “The Future of an Illusion”, ensaio publicado em 1986 onde Krauss desenvolve o modelo de visão *lacaniano* em conjunção com o advento pós-modernista: “We could call it the crisis of modernism, if the term post-modernism is distasteful. How could it have been possible for an age which thought that the limit of invention would never be reached, that there were always new forms, new structures for art to discover, how could its sensibility experience the burden of tradition and the strict discipline of the copy? It is only now, it could be argued, now that we feel ourselves slammed up against the limit – so that every image comes to us in a nest of quotation, so that artists everywhere are operating through the terms of reproduction – that this historical recovery is possible. It is only from the vantage of the hyper-real, the simulacrum, that we can experience not just the price but the cost of formulaic. Would it ever be possible to do that such that we are not ourselves the limit of its conditions of visibility?” (KRAUSS, 1986, p. 5).

Tendo esta distinção entre as vertentes pós-modernas em mente, Foster então distingue as duas estratégias pós-modernistas. Enquanto uma está preocupada em desconstruir uma disciplina, um estilo ou uma área de competência, a outra se apropria das características estilísticas enquanto meros instrumentos de seu pastiche, havendo assim uma diferença tanto estilística quanto política entre elas. De um lado, Laurie Anderson e Peter Eisenman; de outro, Julian Schnabel e Michael Graves. De um lado, os artistas pós-modernistas empenhados em indagar sobre os limites e as ferramentas de suas disciplinas, a fim de revelar também as bases culturais sobre as quais elas se assentam. De outro, os artistas que mobilizam traços e ferramentas de outros períodos históricos a fim de afirmar a unidade ontológica das disciplinas, dos sujeitos e das obras. Lidando com as desconfianças de Jameson quanto ao potencial político das obras pós-modernistas, Foster propõe então uma distinção entre duas correntes, sendo esta mesma divisão um traço marcante do capitalismo tardio:

Do these opposed practices of textuality and pastiche differ in any deep epistemic way? Whatever else is claimed for them, is not the subject decentered, representation disentranced, and the sense of history, of the referent, eroded in both? Granted, one may explore traditional language of art or architecture critically, the other exploits it instrumentally; but both practices reflect its breakdown. If this is the case, then the neoconservative “return” to the subject, to representation, to history maybe revealed – historically, dialectically – to be one with the poststructuralist “critique” of the same. In short, pastiche and textuality may be symptoms of the same “schizophrenic” collapse of the subject and historical narrativity – signs of the same process of reification and fragmentation under late capitalism (FOSTER, 1984, p. 76).

Ao lado da distinção em relação à vertente neoconservadora, o Pós-Modernismo pós-estruturalista focalizado por Foster também se distingue do Modernismo, estando os dois momentos históricos fundados em modalidades discursivas distintas. Foster evidentemente adota a redução formalista proposta por Clement Greenberg como o modelo contra o qual o Pós-Modernismo se define. O Modernismo de Greenberg, desenvolvido após o fracasso das vertentes modernistas protopolíticas (Construtivismo, Bauhaus são os exemplos mencionados pelo autor), é caracterizado, pois, como uma retirada da produção artística do seu campo autônomo e essencial, sendo esta vertente tachada por Foster de apolítica. O Pós-Modernismo se coloca em reação ao Modernismo *greenbergiano*:

[...] postmodernist art is posed, at least initially, against a modernism become monolithic in its self-referentiality and official in its autonomy. But postmodernism also, of course, derives from this modernism, and nowhere is this more apparent than in its discursive orientation: for what self-criticism is to modernist practice, deconstruction is to post-modernist practice. Think of the difference in this way: if the “essence” of modernism is to use the methods of a discipline in order “to entrench it more firmly in its area of competence,” then the “essence” of postmodernism is to do the same but in order, precisely, to subvert the discipline. Postmodernist art “disentrenches” its given medium, not only as an autonomous activity but also as a mode of representation with assured referential value and/or ontological status (FOSTER, 1984, p. 75).

Desse modo, à pureza formal almejada pelo Modernismo tem-se a impureza textual do Pós-Modernismo, através da qual tornam-se permeáveis as categorias que distinguem as áreas nas respectivas áreas de competência, acarretando, por fim, um descentramento do próprio sujeito (seja ele artista ou público). Sendo assim, o Pós-Modernismo estabelece uma ruptura em relação às premissas de um Modernismo já caquético e exausto, sem deixar, todavia, de investigá-las criticamente. No prefácio de *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, Foster esclarece pontualmente esta questão, ao afirmar que “some critics, like Rosalind Krauss and Douglas Crimp, define postmodernism as a break with the aesthetic field of modernism” (FOSTER, 1998, p. ix). Sendo assim, o Pós-Modernismo *formalista* de Krauss questiona a apologia histórica de Greenberg que, baseada na separação das artes segundo os seus meios e modos, projeta um desenvolvimento progressivo da área a despeito das descontinuidades ilustradas por uma mudança crucial do centro de arte de Paris para Nova York (seguindo uma lógica hegemônica, portanto).⁴¹⁹

4.1.3

Pós-Modernismo versus pluralismo

Neste momento, há que se efetuar uma pausa para esclarecer um nó conceitual concernente ao Pós-Modernismo pós-estruturalista da geração *October*, formulado do seguinte modo: se, por um lado, esta vertente pós-modernista questiona as categorias substantivas de obra, origem e autor, por outro, ela rejeita o pluralismo pós-moderno que caracteriza tal geração. **De que modo o Pós-Modernismo pós-estruturalista condena o pluralismo?**

O pluralismo que passa a caracterizar a produção artística em meados da década de 1970 – resultante de uma desconfiança geral quanto à validade e às consequências do uso de noções teóricas e historiográficas já impostas pela tradição modernista – impõe inúmeros desafios ao exercício da crítica de arte. A emergência de diversas práticas criativas pautadas pelo uso de materiais, formas de pensamento e métodos heteróclitos às convenções sedimentadas nas narrativas oficiais da arte resulta na formulação de uma plethora de expressões – tais como *performance art*, *video art*, *land art*, *body art*, *installation* etc. – que circunscrevem práticas, mas que se recusam a serem lidas coerentemente como um estilo ou um gênero artístico. Como crítica de arte atenta aos caminhos da produção artística norte-americana, Rosalind Krauss reconhece e tematiza os perigos de tal pluralismo, elegendo determinadas ferramentas estruturalistas que a auxiliem a organizar a dispersão de meios e modos. Trata-se de uma tática bastante corajosa, uma vez que a ensaísta devolve à multiplicidade esquemas estruturais que permitem, por sua vez, circunscrever os limites da

⁴¹⁹ Ihab Hassan propõe uma distinção entre os termos Pós-Modernismo e pós-modernidade associando o primeiro justamente à produção artística – o que, de certo modo, vai ao encontro da definição de Foster, Krauss e Crimp: “Think of postmodernity as a world process, by no means identical everywhere yet global nonetheless. Or think of it as a vast umbrella under which stand various phenomena: postmodernism in the arts, poststructuralism in philosophy, feminism in social discourse, postcolonial and cultural studies in academy, but also multi-national capitalism, cybertechnologies, international terrorism, assorted separatist, ethnic, nationalist, and religious movements – all standing under, but not causally subsumed by, postmodernity” (HASSAN, 2001, p. 3).

experimentação artística. Em outras palavras, Krauss parece querer valorizar a historicidade de um conjunto disperso de práticas, sublinhando, ao contrário do que postula Arthur Danto, que *nem* “tudo é possível”, conforme a autora observa em 2004 no texto “Fat Chance”, sobre Bruce Nauman:⁴²⁰

I need to take a short detour away from Nauman’s practice and comment on the refusal by critics like myself to entertain the very possibility of pluralism. Basically, the argument went that history was not as permissive as it might seem and that not all options were pen to any given individual at any one time. This was essentially a structuralist argument, and as such it insisted that possible practices were only a function of the history and structural logic of a given form [...] Part of the pleasure I derived from writing “Sculpture in the Expanded Field” came from illustrating that the apparent anything-goes pluralism of the 1960s exfoliation of sculpture into earthworks, performance, and institutional critique was in fact limited by the positions made possible by the fourfold structure itself and that the individual options available to any practitioner were likewise limited (KRAUSS, 2010, p. 22-3).

Tal argumento se manifesta no exercício crítico de Krauss por intermédio da eleição de algumas ferramentas desenvolvidas em terreno estruturalista, em especial o índice de Pierce e o quadrado de Greimas. Ambas são investigadas pela autora em um esforço de compreensão global das lógicas emergentes de produção artística, sem que seja necessário para isso recorrer a uma divisão por estilos, gêneros ou *mediums*. Nota-se, portanto, que a corrente estruturalista é útil para Krauss para desafiar os deslimes do pluralismo, lhe permitindo circunscrever as possibilidades artísticas disponíveis aos criadores. Douglas Crimp, em seus três ensaios “Pictures”, “The Photographic Activity of Postmodernism” e “The End of Painting” endossa a desconfiança de Krauss quanto ao pluralismo compreendido como um “critical byword” (CRIMP, 1981, p. 73). No primeiro ele afirma:

There is a danger in the notion of postmodernism which we begin to see articulated, that which sees postmodernism as pluralism, and which wishes to deny the possibility that art can any longer achieve a radicalism or avant-gardism. Such an argument speaks of the “failure of modernism” in an attempt to institute a new humanism (CRIMP, 1979, p. 87).

Esclarece-se, portanto, que o Pós-Modernismo defendido por Krauss e Crimp se opõe ao pluralismo enquanto fracasso do Modernismo. Hal Foster também diferencia Pós-Modernismo e pluralismo, afirmando que

postmodernism is not pluralism the quixotic notion that all positions in culture and politics are now open and equal [...] Perhaps, then, postmodernism is best conceived as a conflict of new and old modes – cultural and economic, the one not entirely autonomous, the other not all determinative – and of the interests vested therein (FOSTER, 1998, p. xi).

Ao pluralismo modernista pautado por originais, Crimp, por sua vez, se interessa pelo pluralismo pós-modernista das cópias:

⁴²⁰ Krauss aqui compartilha com Gombrich e Wölfflin a “conviction once formulated by Wölfflin, that ‘not everything is possible in every period’”(GOMBRICH, 1972, p. 4).

Postmodernism is about art's dispersal, its plurality, by which I certainly do not mean pluralism. Pluralism is, as we know, that fantasy that art is free, free of other discourses, institutions, free, above all, of history. And this fantasy of freedom can be maintained because every work of art is held to be absolutely unique and original. Against this pluralism of originals, I want to speak of the plurality of copies (CRIMP, 1980, p. 91).

Sendo assim Krauss, enquanto crítica de arte, contrapõe as ferramentas estruturalistas ao pluralismo. Quanto à sua abordagem pós-estruturalista, ela deve ser compreendida enquanto uma revisão dos cânones historiográficos, pela qual a ensaísta substitui o *éthos da originalidade* pelo *éthos da reprodutibilidade*. É nesse contexto que o fotográfico, presente já em Rodin, revela-se enquanto crivo conceitual fundamental às suas considerações a respeito da fotografia e também do grupo de artistas norte-americanos batizado por Crimp como Pictures Generation.

4.1.4

O fotográfico: de Rodin à Pictures Generation

4.1.4.1

O inferno de Rodin: a opacidade do *medium* e a atenção à forma

O interesse de Rosalind Krauss pela obra de Auguste Rodin (1840-1917) encontra-se registrado em dois de seus livros, *Passages in Modern Sculpture* e *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Nas duas leituras que realiza da obra do escultor francês, a ensaísta afirma a importância de sua poética para o desenvolvimento escultórico do século XX, especificamente no que diz respeito aos desafios impostos pela sua produção às premissas que governam o Modernismo. Em um primeiro momento, a importância de Rodin se traduz no caminho à externalidade que sua obra inaugura, tendo em vista as convenções até então vigentes da escultura neoclássica. Em “Narrative Time: the Question of the *Gates of Hell*”, Krauss observa as maneiras por meio das quais a obra de Rodin está fundada em uma **opacidade, tanto narrativa quanto anatômica, fazendo ressoar aqui a exigência de Greenberg quanto à restauração de uma identidade da arte por meio de uma ênfase na opacidade do *medium*.**

Pela ótica da narrativa, é estabelecido um contraponto entre o Neoclassicismo e a poética de Rodin. Fundada em um modelo racionalista, a escultura neoclássica deve representar uma única situação que, contudo, abarque toda uma cadeia de acontecimentos. A cena escolhida pelo artista sintetiza a narrativa, devendo a ação no presente incluir as causas que a levaram a termo, bem como as consequências que ela engendra. Tal premissa é definida por Lessing em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1776)

como um momento fecundo⁴²¹ ao qual um conjunto escultórico, a exemplo de *La Marseillaise* (1833-36), de François Rude (1784-1855), está comprometido.⁴²²

O paradigma escultórico do século XIX – pautado pela arte narrativa do relevo – é problematizado pela produção de Rodin. Para comprovar sua argumentação, Krauss elege especificamente *Os portões do inferno*, cujo processo de criação teve início em 1880, sem jamais ter sido finalizado pelo escultor. A obra de referência que lhe constitui o modelo inicial de disposição espacial é *Os portões do paraíso*, de Lorenzo Ghiberti, composta por dez relevos organizados matricialmente (duas colunas de cinco linhas) que exibem, cada um, uma passagem inspirada no Velho Testamento.⁴²³ No caso de Rodin, a referência

⁴²¹ O momento fecundo teorizado por Lessing vincula-se estreitamente ao debate sugerido por Winckelmann, para quem as obras-primas gregas devem apresentar uma nobre simplicidade e uma grandeza quieta tanto no posicionamento quanto na expressão. O momento fecundo não é, portanto, o ápice patético da dor ou a plenitude da expressão, sendo caracterizado por um comedimento desta, pois “é certo que aquele momento único e único ponto de vista desse único momento não podem ser escolhidos de modo fecundo demais. Mas só é fecundo o que deixa um jogo livre para a imaginação [...] Se esse momento único recebe graças à arte uma duração imutável, então ele não deve expressar o que não se possa pensar senão enquanto transitório”. O autor exemplifica com a Medeia pintada por Timomaco, pintor grego de 300 a.C., que “não tomou a Medeia no momento em que ela efetivamente assassina os filhos; mas antes, alguns momentos antes, quando o amor maternal ainda luta com o ciúme. Nós prevemos o fim dessa luta. Trememos antecipadamente pelo simples fato de logo ver a horrível Medeia, e a nossa imaginação vai muito além de tudo o que o pintor poderia mostrar nesse terrível momento” (LESSING, 2011, p. 101-2).

⁴²² Cabe ressaltar aqui que a tradição neoclássica analisada por Krauss se baseia em uma releitura do período helenístico da arte grega, quando, segundo Argan, “a escultura é vista como uma arte que, transpondo e eternizando no mármore o fato real, engrandece-o, confere-lhe a dignidade de fato histórico”. Uma comprovação disso é *Laocoonte*, grupo estatuariário encontrado em uma escavação em Roma no ano de 1506. O fato de a obra ter sido criada originalmente em um momento avançado do período citado – produzida provavelmente entre os anos 42 e 40 a.C. por Aguesandro, Polidoro e Atenodoro – revela dois fatores complementares (dois lados de uma mesma moeda). Em primeiro lugar, “a escultura é a arte que a define e revela, tem portanto uma profunda afinidade com a história”, uma vez que este *medium* torna-se, por meio dos retratos de personalidades históricas, a arte “mais adequada para individualizar, fixar e transmitir a memória de um personagem ilustre, para que sirva de exemplo. [...] a estátua é a *figura histórica* da pessoa” (ARGAN, 2003, p. 92). Ao lado disso, está a finalidade retórica a qual a escultura passa a possuir, fato explícito no grupo escultórico aqui referido – um dos principais modelos do classicismo renascentista – apresentar o sacerdote troiano e seus dois filhos momentos antes de seu aniquilamento final. As três figuras, atacadas por duas serpentes marinhas, compõem a cena que remonta à Guerra de Troia, quando a injustiça dos deuses impõe um castigo mortal a Laocoonte por ele saber dos soldados gregos escondidos no cavalo abandonado na praia. O tema literário – também descrito por Virgílio em sua *Eneida* – aliado ao vínculo com a história singulariza o período helenístico no desenvolvimento histórico da arte grega. As esculturas do período clássico não estavam conformadas necessariamente com esta premissa, como evidencia o *Discóbolo*, havendo aí, todavia, um estudo preciso da *causalidade anatômica*, o segundo aspecto considerado por Krauss em sua análise de Rodin.

⁴²³ Ghiberti criou duas portas para o batistério da catedral de Santa Maria del Fiore, sendo a primeira realizada após 1401 e a segunda – aqui estudada – executada entre 1425 e 1452. Argan informa que, no contexto cultural do início do século XV, o baixo-relevo é “antes um fato pictórico do que escultórico”. Em sua análise de *Esau e Jacó*, de Ghiberti, o historiador registra o interesse do artista na ideia de belo em detrimento da representação histórica, havendo aí também uma análise do motivo que será analisado por Krauss, qual seja, as três graças: “Ghiberti diminui a intensidade da ação, duplicando a história e conferindo uma importância enorme às três ancilas no primeiro plano, que estão ali apenas para produzir um ritmo de movimento. Com essas três ancilas, Ghiberti declara estar interessado nas ondas luminosas e no valor do ‘belo’. Elas estão dispostas exatamente como as três Graças e essa ‘citação’, talvez involuntária, é indicativa ao máximo. [...] a ‘beleza’ permanece fechada em si, enquanto a *charis* [graça] expressa pelas três

bíblica é substituída pela *Divina comédia*, de Dante, tendo a configuração inicial da obra seguido a estrutura matricial dos painéis de Ghiberti de modo a reforçar o fluxo narrativo. Tal disposição é logo descartada pelo escultor, impondo, com isso, um obstáculo à compreensão narrativa do conjunto.

De fato, diante desta obra, o observador não é guiado por um fluxo narrativo evidente. Tem-se aqui uma profusão de corpos entrelaçados e retorcidos que sublinha o sofrimento das figuras relatadas por Dante. Nem mesmo a organização concêntrica do inferno proposta pelo autor é transposta para a escultura: em vez de um único direcionamento, os portões oferecem movimentos dispersos e descontínuos, em uma distribuição irregular de densidade. Diante desse imenso relevo, a impressão que se tem é de uma onda de angústia que arrasta e submerge as figuras na opacidade da matéria. Pode-se dizer então que *Os portões do inferno* substituem o fluxo narrativo por um *movimento formal* através do qual as figuras, em estados distintos de acabamento, convivem em meio ao desespero no qual estão submersas. O fato mesmo de esta obra ser uma órfã de sua função torna-se muito significativo, pois se trata de uma porta que jamais se abre e sobre a qual desesperam-se inúmeras criaturas mergulhadas em um mar de matéria. Por conferir uma impressão de mergulho, os imensos portões se abrem apenas para uma profundidade vertical vertiginosa. Em meio ao caos que esses portões exibem, um procedimento salta aos olhos de Rosalind Krauss: a repetição de determinadas figuras no corpo da obra. Uma delas é *Fugit Amor*, formada por dois corpos humanos que surgem duas vezes do lado direito da obra. Tal duplicação tende a “destroy the very possibility of a logical narrative sequence” (KRAUSS, 1981, p. 17).

A reincidência torna-se emblemática na parte superior de *Os portões do inferno*, onde repousam três esculturas idênticas de *Adão* – as *Three Shades* – dispostas circularmente em relação ao eixo de rotação formado pela convergência do braço esquerdo esticado. A decisão de Rodin é lida por Krauss enquanto paródia de um motivo escultórico tradicional e fundamental ao Neoclassicismo, qual seja, o agrupamento das três Graças, filhas de Zeus.⁴²⁴ A justaposição de três figuras bastante semelhantes, mas dispostas de diferentes lados em relação ao observador, tem a função de transcender a visão parcial do objeto, oferecendo uma apreensão global da obra. Desse modo, esta estratégia permite ao indivíduo, fixado em uma única posição, abarcar conceitualmente todos os lados de um único elemento, na medida em que ele é desdobrado nas respectivas vistas. Contudo, a repetição da mesma figura por Rodin retira desse motivo tradicional a composição, uma vez que, na medida em que as figuras não se harmonizam entre si em um equilíbrio de vistas, o trio escultórico presente em *Os portões do inferno* esquiva-se de uma apreensão global, impondo-se ao observador sob o signo da opacidade.

Além da obliteração do impulso narrativo da escultura, há também um outro tipo de opacidade: a anatômica, porque conforme postula a tradição neoclássica, os gestos do corpo humano devem ser justificados a partir da organização interna de músculos e ossos, de modo que o observador consiga *ler* a

Graças transmite-se naturalmente. À história enquanto sucessão de acontecimentos, Ghiberti opõe o belo enquanto eternidade” (ARGAN, 1999, p. 34). **Note-se, já na leitura de Argan, que mesmo em Ghiberti a história é comprometida pelas três Graças em proveito do “belo”. Krauss retoma os mesmos elemento e argumento, retirando daí uma outra conclusão.**

⁴²⁴ No âmbito do Neoclassicismo, destaca-se a escultura de Antonio Canova, já com, no mínimo, três versões: uma de terracota (1810) e duas de mármore (1812 e 1814-17).

relação de causa e efeito entre os membros, bem como entre a estrutura humana e a superfície gestual. Sendo assim, os movimentos devem ser representados segundo um cálculo anatômico baseado em um conhecimento da mecânica do corpo humano.⁴²⁵ As figuras de Rodin, todavia, se furtam a serem lidas como perfeitos mecanismos de alavancas humanas por meio dos quais a superfície do corpo responde às disposições anatômicas. Em lugar disso, surgem incertezas quanto aos pontos de apoio e de equilíbrio das figuras, bem como às motivações do movimento. “We are left”, sugere Krauss, “with gestures that are unsupported by appeals to their own anatomical backgrounds, that cannot address themselves logically to a recognizable, prior experience within ourselves” (KRAUSS, 1981, p. 27).

Os dois tipos de opacidade presentes na obra de Rodin efetuam um corte entre a produção do escultor e a tradição neoclássica precedente, já que tanto a narrativa quanto a anatomia propõem uma relação causal que faz com que a materialidade da obra seja transparente ao seu significado. Para Krauss, a obra de Rodin é emblemática por investigar a opacidade da escultura, desvinculando-se das amarras literárias e anatômicas que condicionariam sua apreensão. **Se não é possível mais o encadeamento narrativo ou anatômico da escultura, a “wall of unintelligibility” encontrada na poética do escultor francês está condicionada a um outro tipo de inteligibilidade, dessa vez associada à superfície das obras. Descarta-se, com isso, uma investigação pautada pelas articulações internas (narrativas e/ou anatômicas) à escultura em proveito da observação dos aspectos que lhes são exteriores, conduzindo o observador à consideração dos processos de constituição da forma.** Assim, “the ambition to interpret and condense the meaning of history has contracted to a presentation of steps in an object’s formation” (KRAUSS, 1981, p. 37). **O que interessa, portanto, é menos o processo interno da figura representada do que o processo externo de sua fabricação.**

4.1.4.2

O éthos da reprodutibilidade

Ao se deslocar o foco de atenção para o processo de formação de *Os portões do inferno*, mergulha-se em um mar de indefinição. Isto porque a obra, tendo sido encomendada a Rodin pelo governo francês em 1880 para ocupar o então novo Museu de Artes Decorativas, jamais fora finalizada pelo escultor devido a diversos problemas surgidos no acordo ao longo do tempo. Vinte anos depois, em maio de 1900, é apresentada ao público uma versão em reboco (*plaster*). O que foi exibido, todavia, seria menos o conjunto de figuras do que a

⁴²⁵ Argan assim descreve a escultura grega *Posídon de cabo Artemísio* (em torno de 460 a.C.), representante do período Clássico: “O tema dominante, como em Crition, já é o do *pondus*, da gravitação da figura sobre um ponto de apoio, que é também o ponto de partida do movimento; não mais o equilíbrio rigorosamente simétrico dos *kouroi* arcaicos, mas uma compensação a distância, e muitas vezes ao longo da diagonais, do movimento de uma perna com o do braço, da inclinação do busto com a oposta inclinação da cabeça. A estrutura anatômica dos corpos nada mais é, na realidade, do que um perfeito mecanismo de alavancas que transmite a toda figura, e de toda figura ao espaço, o impulso inicial de movimento, mas ampliando-o, estendendo-o, irradiando-o em todas as direções, dispersando-o enfim no espaço com os infinitos raios de luz refletidos pela superfície” (ARGAN, 2003, p. 82).

estrutura nua e abstrata do frontão. Não há outra versão de *Os portões do inferno* apresentada publicamente por Rodin: desde então, são realizadas edições em bronze póstumas a partir de uma variação em reboco composta sob a orientação de Leonce Benedite, então diretor do Museu Rodin. Essas versões apresentam uma condição paradoxal: são *cópias originais* de algo incompleto e mediado por terceiros que não o próprio escultor. Como tais, elas representam o fracasso da lógica do monumento inseparável do processo escultural, visto que, ao contrário da localização exata da estátua em um lugar específico tendo em vista a rememoração de um fato, as cópias de Rodin encontram-se em diversas instituições ao redor do mundo. Conforme Krauss sugere em “Sculpture in the Expanded Field”,

the failure of these two works [*Gates of Hell* and *Balzac*] as monuments is signaled [...] by the fact that multiple versions can be found in a variety of museums in various countries, while no version exists on the original sites – both commissions having eventually collapsed (KRAUSS, 1986, p. 280).

Esta mediação lança luz aos especialistas que trabalharam em torno de Rodin, visto que a fundição de suas esculturas requeria um conjunto diverso de profissionais, organizados segundo uma divisão social do trabalho. Tal situação não é, de fato, uma novidade na história da arte. Mesmo Canova, um dos exemplos de escultores neoclássicos mencionados por Krauss, teve um conjunto de assistentes que os auxiliaram em seu ofício.⁴²⁶ A divisão do trabalho remonta não ao Neoclassicismo, mas ao Renascimento, como ilustra Giulio C. Argan ao comentar as inovações trazidas por Filippo Brunelleschi (1377-1446), dentre as quais destaca-se a “distinção nítida entre o engenheiro e o mestre de obras” (1999, p. 49), que Argan observa na cúpula da Santa Maria del Fiore.

Levando em consideração as duas etapas do fazer artístico definidas por Richard Wolheim – o trabalho e a decisão –, pode-se dizer que Rodin esteve mergulhado na primeira delas. Reside aí o sinal mais evidente de um *éthos da reprodutibilidade* em sua obra, dado o seu desinteresse em todos os processos posteriores ao entalhe e à modelagem, ficando a cargo de diversos especialistas contratados pelo escultor. Uma obra de Rodin é resultado, portanto, de um processo colaborativo que envolve não apenas o artista, mas diversos profissionais:

Rodin’s relation to the casting of his sculpture could only be called remote. Much of it was done in foundries to which Rodin never went while the production was in progress; he never worked on or retouched the waxes from which the final bronzes were cast, never supervised or regulated either finishing

⁴²⁶ Segundo as informações do Victoria and Albert Museum, onde se encontra *As três Graças* (1814-17) do escultor, “Canova was responsible for the original design of the group, but his assistants would roughly block out the marble. The sculptor himself completed the final carving, and ensured the surface of the stone was finished in such a way as to suggest the soft flesh of the figures and the harmonious relationships between the three heads, for example.” Um outro caso bastante interessante é descrito por Jean-Paul Sartre em *O sequestrado de Veneza*. Trata-se de Jacopo Robusti (1519-94), o Tintoretto, pintor veneziano que, segundo o autor, proclama: “Em meu ateliê, pode-se adquirir uma obra original pelo preço de uma cópia.” Ademais, esse campeão do liberalismo transforma sua família em discípulos: “Por que precisa de discípulos Ele quer outras mãos, outros pares de braços, só isso. Pela concorrência absoluta rumo à exploração familiar: eis o caminho” (SARTRE, 2005, p. 45). Ver: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-three-graces/>.

or the patination, and in the end never checked the pieces before they were created to be shipped to the client or dealer who had bought them (KRAUSS, 1986, p. 153).

Claro que não se afirma aqui que Rodin se furtou aos processos decisórios: a divisão de Wolheim é útil por sugerir que Rodin, envolto em seu fazer artístico, não concede a mesma atenção à fase da decisão, compreendida enquanto tarefa que envolve menos a habilidade técnica do artista do que as suas escolhas vinculadas ao contexto expositivo. Um dos indícios desse desequilíbrio entre trabalho e decisão é encontrado no fato de grande parte das obras de Rodin não terem sido fundidas em material permanente enquanto o artista estava vivo e requererem uma estrutura organizacional que ultrapassa a capacidade manual de seu criador. Tal situação permite a Krauss compará-lo a dois fotógrafos: assim como muitos negativos fotográficos jamais impressos de Eugene Atget e Cartier-Bresson, diversas obras do escultor não foram fundidas pelo próprio. A comparação se torna mais pungente com a decisão do artista em doar todo o seu acervo de obras para o Estado francês, ficando este a cargo da decisão quanto à quantidade legítima de cópias de cada obra. Desse modo, a obra de Rodin e as fotografias de Atget e Cartier-Bresson estão submetidas a um processo semelhante: a partir de um substrato único (o molde, o negativo) são fabricadas inúmeras cópias idênticas, sendo a quantidade estipulada não estruturalmente, mas externamente, por meio de mecanismos jurídicos. No caso de Rodin, cada obra está limitada a doze fundições.⁴²⁷

Mas Krauss ressalta que o *éthos da reprodutibilidade* não está condicionado apenas ao desinteresse de Rodin pela fase da decisão artística, bem como à sua opção em legar ao Estado francês toda sua obra. O princípio de reprodutibilidade caracteriza o *medium* do artista, estando no cerne de sua prática, como comprovam suas esculturas formadas por grupos de figuras idênticas, como *The Three Nymphs*, *The Three Shades* e *The Two Dancers*, sendo inviável e descabido atribuir a apenas uma das figuras de cada conjunto o rótulo de *original*. Sendo assim, “the multiple, we could say, became the medium” (KRAUSS, 1986, p. 185). Até mesmo as figuras que compõem *Os portões do*

⁴²⁷ Devido a isso, Rodin talvez seja o único artista com dois museus – Paris e Filadélfia – dedicados às mesmas obras. Pode-se ir a uma ou outra cidade para observar *Gates of Hell*, *The Thinker*, *The Burghers of Calais* e outras esculturas do artista. É ainda bem significativo que a enorme restauração da instituição parisiense – avaliada em mais de 17 milhões de dólares e finalizada recentemente – seja em parte possível devido às cópias fundidas das obras de Rodin. Detentora dos direitos das obras, a instituição é autorizada a vender *cópias originais* para cobrir seus custos, sendo o único museu francês cuja receita (proveniente, em sua maioria, das vendas de obras) não depende de subsídios governamentais. Conforme as fundições ocorrem e o museu se sustenta, afinam-se as oportunidades de geração de renda, pois entre suas obras mais conhecidas, *The Thinker*, *The Burghers of Calais* e *Monument to Balzac* já atingiram a cota máxima de reproduções, enquanto que *The Gates of Hell* ainda tem quatro cópias a serem negociadas, tendo a última sido comprada no final de 2015 pelo bilionário mexicano Carlos Slim para o Soumaya Museum (Cidade do México). As informações referentes à reforma do Museu de Paris e às cópias autorizadas foram retiradas da reportagem “Recasting Rodin’s Life and Work”, de Doreen Carvajal, publicada no *New York Times* em 30 de outubro de 2015: http://www.nytimes.com/2015/10/31/arts/design/recasting-rodins-life-and-work.html?&moduleDetail=section-news-2&action=click&contentCollection=Art%20%26%20Design®ion=Footer&module=MoreInSection&version=WhatsNext&contentID=WhatsNext&pgtype=article&_r=0.

inferno estão submetidas ao mesmo princípio, dada a recorrência dos mesmos fragmentos em partes distintas da obra. Assim,

if bronze casting is that end of the sculptural spectrum which is inherently multiple, the forming of the figurative originals is, we would have thought, at the *other end* – the pole consecrated to uniqueness. But Rodin’s working procedures force the fact of reproduction to traverse the *full length* of this spectrum (KRAUSS, 1986, p. 154).

Os portões do inferno ocupa um lugar de destaque nesta discussão, justamente por estar imersa em um conjunto de especulações, devido ao caráter incompleto e compartilhado de seu processo de criação:

It is this richly multiplex set of doubts raised by the history of *The Gates* that makes the work so perfect an example, on both a technical and conceptual level, of multiples without an original. As we try to move from the plurality of the casts to the unity of the model, we find this unity, this original, splintering, compounding (KRAUSS, 1986, p. 189).

A obra de Rodin está atravessada, portanto, pelo *éthos da reprodutibilidade*, seja devido às condições sociais do ateliê do escultor, seja pelas características de seu *medium*, seja pela duplicação das figuras encontradas em suas obras. Aqui, há uma questão bastante inquietante que pode ser formulada do seguinte modo: **como uma produção escultórica adquire as características do *medium* fotográfico?**

Em “Reventing the medium: Introduction to Photograph”, Krauss estabelece uma distinção entre a fotografia e o fotográfico através das diferentes abordagens sobre este *medium* que Walter Benjamin desenvolve em “Pequena história da fotografia” (1931) e “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1936). Uma das diferenças fundamentais entre estes dois ensaios é justamente o tratamento que o autor concede à fotografia: no primeiro, ele está interessado em uma história da fotografia, relatando o período de êxito às vésperas de seu processo de industrialização; no segundo, seu foco não recai mais no desenvolvimento específico da prática fotográfica, mas na consideração da fotografia enquanto um objeto teórico capaz de empreender mudanças epistemológicas e perceptivas transversais a todos os campos e sujeitos. A historicidade dos gêneros artísticos e da percepção humana – dos sujeitos e dos objetos – é constatada explicitamente em dois trechos de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O primeiro se refere ao condicionamento histórico-natural da percepção humana:

No interior de grandes períodos históricos, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência. O modo pelo qual se organiza a percepção humana, o meio em que ela se dá, não é apenas condicionado naturalmente, mas também historicamente (BENJAMIN, 1999, p.169).

Às metamorfoses da percepção, observadas ao longo dos períodos históricos, combina-se outro trecho de Benjamin, em que o autor tematiza a condição de uma obra de arte amadurecida:

Toda forma de arte amadurecida está no ponto de intersecção de três linhas evolutivas. Em primeiro lugar, a técnica atua sobre uma forma de arte determinada. [...] Em segundo lugar, em certos estágios do seu desenvolvimento as formas artísticas tradicionais tentam laboriosamente produzir efeitos que mais tarde serão obtidos sem qualquer esforço pelas novas formas de arte. [...] Em terceiro lugar, transformações sociais muitas vezes imperceptíveis acarretam mudanças na estrutura da recepção, que serão mais tarde utilizadas pelas novas formas de arte (BENJAMIN, 1999, p. 185).

Ao enfatizar o caráter histórico da percepção humana, Benjamin rejeita a leitura do indivíduo como um ser constituído por uma essência imutável que lhe condiciona os hábitos, costumes e gestos. Longe disso, tanto o indivíduo quanto a comunidade na qual ele está inserido produzem e participam de dinâmicas e processos históricos que, por sua vez, lhes servem como o cenário em que ocorrem as transformações das formas perceptivas. Ao caráter eterno do sujeito, Benjamin contrapõe a historicidade de sua percepção. A partir da consideração da historicidade da percepção, Benjamin tematiza a inserção da reprodução técnica na esfera artística.

A reprodução de uma obra de arte, segundo Benjamin, sempre foi possível. Anterior à reprodução técnica, está a reprodução manual, onde os discípulos imitam os procedimentos de seus mestres. Entretanto, a reprodução técnica, já em suas primeiras manifestações na xilogravura, na imprensa e na litografia, e também em suas formas já amadurecidas da fotografia e do cinema, transfere da mão para o olho do artista “as responsabilidades artísticas mais importantes”. *Hand Catching Lead* (1969), de Serra, exemplifica perfeitamente esta situação: à mão mecânica, destituída de corpo, que, por vezes agarra, por vezes solta, por vezes não consegue apreender os pedaços de chumbo, tem-se o olho que apreende todos fragmentos, do chumbo e da mão, ao longo do filme. Tal transferência produzida pela reprodução técnica abre ao olhar humano um *inconsciente óptico* através dos recursos e procedimentos específicos à fotografia e ao cinema. A partir disso, o olho passa a ver o que não via, a perceber o que antes era imperceptível.

Esta nova forma de se perceber o mundo pode ser associada à experiência do choque, tematizada por Benjamin de variadas maneiras e em contextos distintos. Seja pelo instantâneo fotográfico, seja pela montagem do cinema, seja na poesia de Baudelaire, o choque é observado em suas variadas naturezas e formas artísticas como uma experiência inerente à modernidade:

O “click” do fotógrafo trouxe consigo muitas consequências. Uma pressão do dedo bastava para fixar um acontecimento por tempo ilimitado. O aparelho como que aplicava ao instante um choque póstumo. Paralelamente às experiências ópticas desta espécie, surgiam outras táteis, como as ocasionadas pela folha de anúncio dos jornais, e mesmo pela circulação na cidade grande. O mover-se através do tráfego implicava uma série de choques e colisões para cada indivíduo (BENJAMIN, 1994, p. 124).

Quando o choque é abordado, não tanto como uma especificidade própria à fotografia, mas como uma experiência transversal à modernidade, tal fato é entendido por Krauss como uma perda da especificidade da fotografia enquanto objeto teórico. Aqui, há um movimento paradoxal, visto que o fotográfico – que Krauss define como sinônimo de reprodução mecânica – faz com que a

fotografia perca sua especificidade. **Sendo assim, a fotografia não apenas altera o estatuto das demais artes; ao ser alçada à condição de objeto teórico, a própria prática perde sua especificidade, sendo esta considerada então enquanto uma condição da modernidade.** Sendo assim, “as a theoretical object, photography assumes the revelatory power to set forth the reasons for a wholesale transformation of art that will include itself in that same transformation” (KRAUSS, 2003, p. 194). A partir deste trecho, percebe-se que a abordagem de Benjamin, em vez de se concentrar detalhadamente em uma única forma de arte, a fim de retirar-lhe sua especificidade, trata de investigar as transformações que a fotografia e o cinema operam nas outras formas artísticas tradicionais. Desse modo, o que lhe interessa não é a fotografia como arte, mas a arte como fotografia, isto é, interessa ao autor observar de que modo a reprodução técnica, inerente à fotografia e ao cinema, alterou a própria natureza da arte.

A reprodução técnica modifica profundamente o sistema e o estatuto das artes, sendo exatamente esta a premissa subjacente nos ensaios de Rosalind Krauss sobre Auguste Rodin. Os procedimentos, os recursos e os elementos artísticos disponíveis ao artista, bem como os modos de circulação das obras e as instituições artísticas, passam por significativas mudanças desde a implementação e a difusão da reprodutibilidade técnica. A perda do caráter aurático de uma obra de arte representa o esvaziamento de uma ideia de arte fundada em traços de unicidade e de autenticidade:

photography has thus emerged as a theoretical object that allows one to unthink the presumed unity or autonomy of the aesthetic fields [...] As heterogeneous from the outset – an always potential mixture of image and text – photography became the major tool for conducting an inquiry on the nature of art that never descends into specificity (KRAUSS, 2003, p. 192-6).

Desenvolvida em “The Originality of the Avant-Garde”, a análise de Krauss para a obra de Rodin provoca a reação inflamada do historiador Albert Elsen, curador de *Rodin Rediscovered*, exposição ocorrida na National Gallery of Art (Washington) que trazia, entre outras obras, uma nova versão de *Os portões do inferno*. Elsen, em carta endereçada aos editores da revista *October*, questiona os posicionamentos de Krauss, interpretando-os como uma reprovação das cópias autorizadas exibidas na exposição. Baseada em uma leitura equivocada da perspectiva de Krauss, a carta de Elsen se transforma, todavia, em uma oportunidade para a ensaísta reafirmar, em “Sincerely Yours”, sua posição.⁴²⁸

⁴²⁸ Tal fato seria dissimulado tanto pelo próprio Rodin – que, segundo Krauss, endossou a imagem de gênio que outros escritores, em especial Rilke, elaboraram sobre ele – quanto pela historiografia da arte. Quanto a este último aspecto, a ensaísta recorre à noção de estilo como um entrave ao reconhecimento do *éthos da reprodutibilidade*, pois, segundo ela, o estilo está invariavelmente atado a um contexto histórico específico, sem o qual ele perde o sentido (note-se aqui uma referência implícita a Schapiro). Nascido em meio a circunstâncias precisas, cada estilo artístico permanece vinculado suas contingências, sendo uma infração a esta lei estilística a fundição póstuma de um artista por extrapolar os limites de sua determinação histórica. “It is this concept of period style,” pontua Krauss, “that we feel the 1978 cast of *The Gates of Hell* will violate. We do not care if the copyright papers are all in order; for what is at stake are the aesthetic rights of style based on a culture of originals” (KRAUSS, 1986, p. 157). Ao lado do mercado, a história da arte reforça a cultura dos originais. Parte integrante desse contexto individualista marcado pela valorização romântica do gênio criador, o historiador da arte tem como função principal identificar o estilo pessoal do artista, sua marca indelével e original. O

Contrary to his notion that I regard the production of posthumous casts through the lens of condemnation, worry, and dismissal, I welcome the opportunity it affords us (who are we here?) to experience the conundrum posed by the “original”-by-convention in cases of the compound arts; because, contrary to Elsen’s reading of my argument, I wish to explore the possibility that this convention is no less operative within the simple arts, thus raising the possibility that all claims to originality are equally conventional/juridical. Contrary to Elsen, this is not a worry, but a welcome: welcoming theory (KRAUSS, 1986, p. 179).

4.1.4.3

Os espaços discursivos da fotografia

A partir da década de 1970, a fotografia se torna um dos principais focos de interesse de Rosalind Krauss. A importância desse movimento analítico é atestada pela coletânea *Le Photographique. Por une théorie des Écartés*, publicada originalmente em francês em 1990, reunindo doze ensaios elaborados pela autora entre 1974 (“Impressionism”) e 1984 (“Photography and Simulacrum”), a maioria tendo aparecido pela primeira vez nas edições da *October*. Nesse livro, estão incluídos “Photographic Conditions of Surrealism” (1981) e “Photography’s discursive spaces” (1982), ambos os textos presentes em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, indicando esta

reconhecimento e o endosso das capacidades criativas do mestre é, portanto, uma tarefa do historiador. A carta de Elsen à *October* reforça esta interpretação, uma vez que o autor comenta o fato de Rodin só supervisionar apenas a primeira fundição de suas obras, deixando a cargo de seus assistentes a manutenção de seu padrão. Ou até mesmo quando o historiador afirma que “Rodin’s view of his originality lay in his conceptions” (ELSEN, 1982, p. 108). Mesmo com essas evidências, algumas indagações surgem a respeito das considerações de Krauss a respeito da história da arte, de vez que, ao surgimento, no século XV, do conceito de artista – desvinculado da noção simetricamente oposta de artífice – corresponde o nascimento da história da arte. Se o senso comum considera Giorgio Vasari, com seu *As vidas dos artistas* (Florença, 1550), o primeiro biógrafo de artistas, historiadores questionam sua paternidade para a história da arte, como destaca Alois Riegl, preocupado em definir o advento deste campo enquanto uma disciplina científica: “Data-se o seu início, como é sabido, da entrada em cena de Johann Joachim Winckelmann em meados do século XVIII. Se se entendesse por história da arte a mera enumeração à maneira dos cronistas ou a descrição sistemática das obras de arte e as biografias dos artistas, contar-se-ia já entre os historiadores da arte pelo menos Vasari, o historiógrafo do *cinquecento* florentino. [...] O que torna Winckelmann o primeiro historiador da arte é o seu acentuado esforço por fixar e destacar o elemento comum com que depara em todas as obras de arte por ele estudadas. Não é a existência da obra de arte individual que lhe interessa por si própria, não, é a existência precisamente daquele elemento comum que liga entre si todas as obras individuais e as reúne sob um todo mais elevado, ainda que somente conceitual. Winckelmann foi, assim, o autor do primeiro conceito de estilo: o da arte clássica” (RIEGL, 2013, p. 116). Em sua pretensão científica, a história da arte, tal como ela é definida por Riegl, não se baseia na biografia do artista, sendo-lhe inclusive contrária. O conceito de estilo é uma espécie de categoria universal que transcende, com isso, os esforços individuais. Considerando ainda a apropriação desta noção por Wölfflin, tem-se uma abordagem proto-estruturalista que prescinde, inclusive, dos contextos históricos. “‘A história da arte sem nome’, como a batizou Heinrich Wölfflin, podia prescindir até mesmo do próprio artista, visto que este, por sua vez, parecia apenas um órgão de execução da história” (BELTING, 2006, p. 201). Tendo isso em mente, cabe a pergunta: a que história da arte se refere Rosalind Krauss?

interseção a abordagem fundamentalmente semiológica adotada por Krauss em suas análises da fotografia.

Há aí uma fértil coincidência entre método e objeto de estudo frente às limitações dos modelos historiográficos e analíticos da arte. Ao propor uma investigação das imagens fotográficas sob a égide semiológica, Krauss elege um campo ainda em processo de institucionalização artística e à margem dos veículos expressivos tradicionais da pintura e da escultura. A condição periférica da fotografia na história da arte não motiva a autora a subsumir a primeira pela segunda. Em vez disso, ela se interessa nas maneiras pelas quais o dispositivo fotográfico expõe os limites dos métodos e das categorias da história da arte, sendo fundamental, pois, recorrer a outros enquadramentos teóricos, neste caso, aqueles relacionados ao que se considera aqui uma outra vertente do *formalismo*, ou seja, o estruturalismo.

As desconfianças de Krauss quanto à adequação do enquadramento historiográfico tradicional à produção fotográfica encontram-se desenvolvidas em “Photography’s discursive spaces”.⁴²⁹ Aqui, a ensaísta se volta para a tendência do circuito de arte estadunidense em incorporar as produções fotográficas sob a lógica modernista, tendência esta encontrada na exposição *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, sediada em 1981 no MoMA e com curadoria de Peter Galassi. A mostra resulta da intenção curatorial em “concentrate on the narrower [...] issue of photography’s relationship to the traditional arts”, a fim de comprovar que “photography was not a bastard left by science on the doorstep of art, but a legitimate child of the Western pictorial tradition” (1981, p. 12). A iniciativa de Galassi parte de duas premissas, uma histórica e outra associada ao senso comum da passagem do século XIX para o seguinte. Por um lado, o curador opta por considerar as evidências históricas que vinculam a invenção da câmara escura e demais dispositivos ópticos no período pós-Renascentista ao uso que dela fizeram os pintores.⁴³⁰ Tal diálogo é suprimido pela outra premissa, que trata de apartar a

⁴²⁹ Um contra-argumento ao esforço de Krauss em observar os espaços discursivos próprios à fotografia é colocado por Jean Clay no debate travado entre os dois autores em *L’Atelier de Jackson Pollock*, publicado pela editora francesa Macula. Em “Quelques remarques sur les propos de Rosalind Krauss concernant les rapports de la photo et de la peinture, et sur la photo en général”, Clay, respondendo à observação de Krauss de que “a referência ao papel de parede na análise de Clay me incomoda um pouco. Pois o modelo de papel de parede [utilizado por Clay em sua comparação entre as fotografias de Namuth sobre Pollock e os quadros de Vuillard dos anos 1890] – que afinal de contas vimos despontar na colagem cubista, brincando com realidades transpostas e ficções entrecruzadas – é um modelo pictórico que só se pode aplicar a um dado fotográfico com certa dificuldade” (KRAUSS, 2002, p. 99), ele rejeita este discurso da especificidade, indagando: “Ne peut-on mettre en évidence à la fois certains traits distinctifs de la photo et des traits communs à d’autres pratiques figuratives? Repérer des analogies avec la peinture par exemple, sans pour autant renoncer à mesurer les apports particuliers de l’instance photographique?” (CLAY, 1978).

⁴³⁰ Mais recentemente (em 2001), o artista David Hockney desenvolveu em parceria com o físico Charles M. Falco uma extensa pesquisa investigando o uso de dispositivos ópticos por pintores. O seu esforço resultou em um livro e em um programa televisivo veiculado pela BBC, ambos intitulados *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*. Conhecida como “tese Hockney-Falco”, a proposta parte da constatação de que o nível aguçado de detalhes encontrados nas pinturas a partir do Renascimento jamais poderia ter sido atingido a não ser por intermédio do auxílio dos dispositivos ópticos. Ressalta-se ainda que a invenção da fotografia resulta, conforme propõe Galassi, da combinação entre dois princípios científicos bastante conhecidos na ocasião do advento fotográfico: de um lado, o princípio óptico comentado acima e,

fotografia do desenvolvimento pictórico, considerando-a um *outsider* que vem reclamar para si a fidelidade realista, modificando assim os rumos da pintura no século XIX em direção à abstração. Frente a isso, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* propõe então reincorporar o advento fotográfico no contexto da produção pictórica ocidental.

Para isso, Galassi põe-se a realizar uma “history of seeing”, elegendo como método analítico não tanto as teorias de Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, mas aquela desenvolvida por Ernst Gombrich em *Art and Illusion*. O motivo que justifica tal decisão é apropriado do pensamento de Meyer Schapiro, para quem o modelo de Riegl – em especial, da passagem do tátil ao visual – desconsidera episódios fundamentais à história da arte. Gombrich, por sua vez, mantendo o compromisso em realizar uma história da visão, explica as mudanças estilísticas de outro modo: a transformação de um período artístico para outro é resultante de um desenvolvimento progressivo dos procedimentos pictóricos (os *schemas*), análogos a respectivos modelos mentais e que servem, cada um, de base ou protótipo para o próximo. Trata-se, portanto, de uma cadeia de construções visuais (*schemas*), tendo-se por base a noção “of the artist’s pictorial arsenal as a growing toolbox” (GALASSI, 1981, p. 15) (nota-se aqui uma leve presença do efeito de desfamiliarização internamente aplicado).

A perspectiva é o *schema* adotado por Galassi para rever a história da pintura e sua associação com a fotografia. O curador sustenta a hipótese de a origem da fotografia ser encontrada, tanto técnica quanto esteticamente, nesta forma simbólica. “Photography”, pontua ele, “is nothing more than a means for automatically producing pictures in perfect perspective” (1981, p. 12).⁴³¹ Tendo isso em mente, ele desenvolve uma história da perspectiva a partir do Renascimento considerando dois *schemas* deste sistema projetivo. Em um extremo histórico está a perspectiva sintética, encontrada por exemplo nas pinturas do pintor italiano Paolo Uccello (1397-1475), onde o uso do sistema perspectivo organiza globalmente o quadro como um palco estático sobre o qual estão dispostas as figuras pictóricas, como se constata em *A caçada na floresta* (1470). Em outro extremo, está a perspectiva analítica, por meio da qual o pintor não mais se preocupa em elaborar uma representação global de uma determinada

de outro, o princípio químico, através do qual observou-se, já em 1727, que determinadas substâncias químicas, sobretudo os haletos de prata, escurecem quando expostas à luz.

⁴³¹ A premissa de Galassi não é restrita ao seu pensamento. Em “Da verossimilhança ao índice”, Philippe Dubois descreve um eixo interpretativo da imagem fotográfica desenvolvido na esteira do pós-maio de 68 a partir das reflexões de Jean-Louis Baudry, que aborda a fotografia não como uma cópia, mas como uma transformação do real. Tanto Hubert Damisch quanto Pierre Bourdieu realizam uma crítica ideológica da imagem fotográfica, insistindo no fato de que “a câmara escura não é neutra e inocente, mas que a concepção de espaço que ela implica é convencional e guiada pelos princípios da perspectiva renascentista” (DUBOIS, 1993, p. 39). Bourdieu, por exemplo, em *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, afirma que “la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio de acuerdo con las leyes de la perspectiva (habría que decir: de una perspectiva) [...] Si la fotografía se considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido (desde su origen) *usos sociales* considerados ‘realistas’ y ‘objetivos’” (BOURDIEU, 2003, p. 135-6). Bourdieu propõe, portanto, que a consideração ingênua da fotografia como arte realista pressupõe uma definição social do que seja a própria visão objetiva do mundo. Assim, a exclusividade do realismo na fotografia tende a afirmar uma “certeza tautológica” de nossa sociedade, uma vez que a imagem do real é objetiva, posto que é realizada conforme as convenções do que seja a objetividade. O tom explicitamente ideológico desaparece, evidentemente, no discurso de Galassi.

cena, voltando-se para determinados fragmentos e recortes que reforçam a especificidade de seu ponto de vista. O exemplo concedido por Galassi seria um quadro de Edgar Degas (1834-1917), *On the Racing Field* (1861) em que a total apreensão de *A caçada na floresta* cede lugar a uma ênfase em determinados fragmentos visuais da cena. Para Galassi, é justamente esta passagem entre estes dois tipos de *schemas* que anuncia, no âmbito de uma história interna e coerente da perspectiva pictórica, o advento fotográfico.

Para sustentar sua hipótese, o autor combina dois gêneros pictóricos considerados subalternos em momentos pontuais da história da arte: a paisagem e o esboço ao ar livre. Tendo sido desenvolvidos à sombra do Neoclassicismo, os esboços de paisagem são considerados por Galassi um veículo de transformação:

I have chosen [...] to focus on that aspect of landscape painting that is the clearest (if ostensibly the most modest) symptom of the broad artistic transformation that catalyzed the invention of photography. The landscape sketches (and some comparable drawings and finished paintings) present a new and fundamentally modern pictorial syntax of immediate, synoptic perceptions and discontinuous, unexpected forms. It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography (GALASSI, 1981, p. 25).

Desse modo, a perspectiva analítica encontrada nos esboços de paisagem produzidos ao longo dos séculos XVII e XVIII – representando fragmentária e rapidamente temas menores às convenções pictóricas vigentes – constitui, pois, um ambiente artístico que anuncia o advento da fotografia. E quanto à História específica da Fotografia?

Considerando o enquadramento curatorial de *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* sintetizado acima, nota-se que se, por um lado, o esforço por reconsiderar determinados artefatos julgados como menores em outros contextos históricos – o esboço e a pintura de paisagem combinados – é tão legítimo quanto interessante, por outro lado, neste relato histórico, pouco ou nenhum espaço é concedido às investigações fotográficas produzidas na mesma época. Um contra-argumento aqui é válido: logo no início de seu texto, Galassi afirma explicitamente que não se propõe a realizar uma história do advento fotográfico, desviando-se do contexto social de sua invenção. É possível, de fato, desconsiderar a prática fotográfica do século XIX em um projeto curatorial que se propõe a observar as interseções entre esta e o exercício pictórico?

A resposta de Krauss é não. Seguindo a proposta de Benjamin, ela faz uso da noção *foucaultiana* de “espaço discursivo”, enquanto domínio cultural que envolve um conjunto de práticas discursivas associadas a condições históricas e ideológicas às quais o sujeito do discurso é tanto efeito quanto expressão. Munida de tal conceito, Krauss indaga: qual seria o espaço discursivo da fotografia? O recorte de Galassi, por exemplo, trata de abafar o espaço discursivo fotográfico novecentista em proveito da valorização de um modelo historiográfico da arte que inclui a fotografia na exata medida em que desconsidera a especificidade de seu uso. Assim, é possível realizar análises formais das imagens fotográficas produzidas no século XIX, adotando-se, para isso, todo um ferramental disponível na história da arte. Pode-se falar em planaridade, *Gestalt*, forma, transcendência, perspectiva etc. Mas o que, nas

práticas dos fotógrafos novecentistas, autorizaria tais análises? Não se tem como saber, pois *Before Photography: Painting and the Invention of Photography* deixa de lado tal história, sendo, com isso, o processo de assimilação institucional da fotografia pautado por uma lógica de supressão de seu desenvolvimento. Além disso, o esforço de Galassi desconsidera também o lugar marginal ocupado pela fotografia no projeto modernista. Quanto a isso, Benjamin Buchloh comenta:

Though photography had been one of the most important artistic media of iconic representation throughout the first half of the twentieth century, it was largely excluded from the canon of modernist art after World War II (this was of course especially true for the 1950s and into the 1960s, the period of abstract expressionism's hegemony in New York and tachisme's and informel's in Paris). Propaganda services for a rising celebrity culture seem to have been the only permissible function and place for photography within the visual high art of the 1950s (BUCHLOH, 2013, p. 75).

A contrapelo desta tendência, Krauss põe-se a investigar justamente os espaços discursivos da fotografia novecentista. Para isso, ela elege uma figura central de investigação: Timothy O'Sullivan⁴³² (1840-1882), cujas fotografias foram conhecidas pelo público não em um espaço expositivo, mas por meio de aparelhos estereoscópicos: uma alternativa de entretenimento extremamente difundida (e portanto um negócio lucrativo) em meados do século XIX. O sucesso em massa desse dispositivo resulta de sua capacidade de criar a ilusão de um espaço tridimensional a partir da justaposição de duas fotografias semelhantes, mas registradas a partir de dois pontos de vista ligeiramente diferentes. A distância entre esses dois locais de registro imita, por assim dizer, a separação entre as duas pupilas, sendo cada imagem fotográfica uma “lente” deste par de óculos especial que o observador deve portar para obter a experiência da ilusão do espaço tridimensional. Ao utilizar o dispositivo, o observador então isola-se de seu entorno, devendo percorrer com os olhos a extensão das imagens – fundidas, por sua vez, no córtex visual – para que seja produzida a percepção de tridimensionalidade.

Esta breve descrição do funcionamento e do uso de um aparelho estereoscópico estabelece de imediato uma distinção entre esta experiência e aquela associada ao espaço expositivo. Por essa perspectiva, estar diante de uma fotografia de O'Sullivan é menos uma situação pictórica do que cinematográfica, podendo o estereoscópio ser considerado um protocinema: em ambos os casos, o espectador se isola de seu contexto imediato a fim de mergulhar na situação ficcional sugerida na tela a partir de uma condição de submotricidade. Tal comparação reforça também o sucesso comercial dos dois dispositivos, havendo aí um outro elemento que distancia as imagens fotográficas de O'Sullivan de uma galeria de arte: a questão da autoria, porque a patente das imagens comercializadas nos estereoscópios não pertenceu ao fotógrafo, mas às editoras. Ao fotógrafo, restava o anonimato. Essas imagens eram então colecionadas pelos usuários, em uma espécie de atlas topográfico. Associado a isso, Krauss lembra

⁴³² Sabe-se muito pouco a respeito de O'Sullivan. Tendo começado a carreira no ateliê de Mathew Brady, O'Sullivan é enviado aos campos de batalha da Guerra Civil Americana, onde ele produz inúmeros registros. Logo em seguida, transforma-se em fotógrafo oficial da expedição geológica no Oeste norte-americano, tendo registrado diversas paisagens e também ruínas pré-históricas.

que as imagens fotográficas não eram denominadas *paisagens*, mas *vistas* (view), sendo tal termo o emblema de todo o espaço discursivo da fotografia novecentista. Considerando este contexto, ela então conclui:

What emerges from this analysis is a system of historically specific requirements that were satisfied by the view and in relation to which *view* formed a coherent discourse. I hope it is apparent that this discourse is disjunct from what aesthetic discourse intends by the term *landscape*. Just as the view's construction of space cannot be assimilated, phenomenologically, to the compressed and fragmented space of what *Before Photography* calls analytic perspective, so the representation formed by the collectivity of these views cannot be likened to the representation organized by the space of exhibition. The one composes an image of geographic order; the other represents the space of an autonomous Art and its idealized, specialized History, which is constituted by aesthetic discourse. The complex collective representations of that quality called style – period style, personal style – are dependent upon the space of exhibition; one could say they are a function of it. Modern art history is in that sense a product of the most rigorously organized nineteenth-century space of exhibition: the museum (KRAUSS, 1986, p. 141).

A análise que Krauss realiza de O'Sullivan demonstra que a prática do fotógrafo estava inserida em um outro espaço discursivo que não o museu de arte. Devido a isto, é um exagero considerá-lo um artista preocupado com questões específicas ao desenvolvimento da pintura de paisagem, uma vez que o contexto de sua produção o direciona para outras vias. A ensaísta adota uma atitude desconfiada em relação à utilização indiscriminada de noções específicas ao circuito da arte – sobretudo obra, artista, carreira, gênero etc. – para a produção fotográfica novecentista, já que cada tentativa de uso desses termos coesos enfrenta obstáculos advindos das trajetórias dos próprios fotógrafos.⁴³³ Propondo uma revisão crítica dos dispositivos historiográficos e teóricos do circuito de arte, ela arremata:

Everywhere at present there is an attempt to dismantle the photographic archive – the set of practices, institutions, and relationships to which nineteenth-century photograph originally belonged – and to reassemble it within the categories previously constituted by art and its history. It is not hard to conceive of what the inducements for doing so are, but it is more difficult to understand the tolerance for the kind of incoherence it produces (KRAUSS, 1986, p. 150).

“Tracing Nadar”, que Krauss elabora em 1978 na quinta edição da *October*, insere-se também em seu esforço de recuperação do espaço discursivo da fotografia. Elege-se aqui o livro de memórias *My Life as a Photographer (Quand j'étais photographe)*, elaborado por Nadar – pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) – em 1899. Chama sua atenção o fato de o relato não ser propriamente uma história da fotografia, mas uma coleção de lembranças que se vinculam marginalmente ao desenvolvimento desse

⁴³³ Krauss oferece alguns exemplos: como pensar em carreira artística no caso de Auguste Salzmann, que teve um percurso meteórico de menos de um ano como fotógrafo? Como pensar o arquivo de mais de 10 mil imagens de Eugène Atget como uma obra, considerando a coerência que tal atributo pressupõe? Para ela, a “obra” de Atget está mais relacionada às bibliotecas e coleções topográficas, como sugerem os códigos que, sistematicamente, o fotógrafo utilizou para identificar cada elemento. Trata-se, pois, menos de um imperativo estético do que arquivístico.

dispositivo. Mas se as situações disparatadas não compõem uma história propriamente dita do desenvolvimento fotográfico, elas revelam preciosas pistas do contexto discursivo da fotografia novecentista. Interessa a Krauss menos definir uma ontologia desse dispositivo do que notar as diferenças históricas entre os três momentos focalizados: a invenção da fotografia, o seu sucesso comercial e também sua apropriação pelas artes visuais:

What Nadar saw, from the vantage of 1900, was the conversion of this mystery to commonplace. And so a chapter was, literally, over, even though his own activity remained unchanged. If this was Nadar's historical message at the turn of the century, it repays our attention, especially now. For at this point, in our turn, we are realizing the immense impact of photography, the way it has shaped our sensibilities without our quite knowing it, the way, for example, **the whole of the visual arts is now engaged in strategies that are deeply structured by the photographic**. The symptoms of a cultural awakening to this fact are everywhere: in the recent flurry of exhibitions; in the surge of collecting; in the rise of scholarly activity; and in a growing sense of critical frustration about just what photography is (KRAUSS, 1978, p. 30).

Na citação acima, observa-se claramente a motivação de Krauss ao se voltar para a fotografia. A hipótese lançada pela ensaísta, e investigada de modo recorrente por ela na década de 1980, atesta a onipresença do fotográfico nas investigações artísticas da segunda metade do século XX. Não que a fotografia seja transformada em arte (o que, de fato, aconteceria) em um processo de apropriação que reforça a narrativa hegemônica da arte em detrimento do conjunto de usos, instituições e relações ao qual estava inserida inicialmente esta prática. Se há uma aproximação e um entrelaçamento entre estes dois domínios, este processo não deve ser realizado à custa do espaço discursivo fotográfico. Quanto a isso, Krauss comenta em “Reinventing the Medium: Introduction to Photograph”:

Photography's apotheosis as a medium – its commercial, academic, and museological success, the explosion in the market for photography “itself,” the turn of art professionals to the specifically photographic object – came ironically just at the moment of its capacity to eclipse the very notion of a medium and to emerge as a theoretical because heterogeneous object (KRAUSS, 2003, p. 198).

Investigando a tendência de assimilação que transforma a fotografia em objeto teórico (fotográfico), Krauss mapeia de que maneiras um conjunto de características comum à fotografia (a reprodutibilidade que questiona a divisão ontológico-platônica entre cópia e original; o processo indicial de impressão fotoquímica que recoloca a relação entre o artista e a obra; o nivelamento de todas as substâncias quando transpostas para a fotografia [Malraux] etc.) estrutura a prática artística a partir dos anos 1970, sem descartar, todavia, o contexto de seu desenvolvimento. Quanto a isso, é esclarecedora a passagem abaixo. Ao comentar os três primeiros capítulos do livro de Nadar, a autora avança em uma projeção da perspectiva semiológica da prática fotográfica novecentista, recuando logo em seguida:

In these three chapters, then, Nadar circles around what seems for him to be the central fact of photography: that its operation is that of the imprint, the register, the trace. As semiologists we would say that Nadar is giving an account of the

photographic sign as an index, a signifying mark that bears a connection to the thing it represents by having been caused, physically, by its referent. And we would go on to describe the limited field of significance available to that type of sign. But Nadar was not a semiologist, and sure as he was of the indexical nature of the photograph, of its condition as a trace, the inferences he seems to have drawn from this were peculiar to his century rather than our own (KRAUSS, 1978, p. 34).

Sendo assim, a relação indicial resultante da contiguidade física entre a imagem fotográfica e o objeto real não é explicada semiologicamente pelos pensadores do século XIX. O relato de Nadar evidencia menos o desenvolvimento técnico do dispositivo do que a teia discursiva elaborada em decorrência desse processo, estando a fotografia no cerne de duas interpretações concorrentes que a interpretam ora por uma ótica científica, ora por uma ótica espiritualista. “Standing rather peculiarly at the crossroads between science and spiritualism,” pontua Krauss, “the trace seemed to share equally in the positivist’s absolutism of matter and the metaphysician’s order of pure intelligibility, itself resistant to a materialist analysis” (KRAUSS, 1978, p. 35).

O entrelaçamento entre ciência e espiritualismo é ilustrado pela teoria dos espectros de Honoré de Balzac e que Nadar comenta a partir do único daguerreótipo do escritor que o fotógrafo adquirira. Segundo esta teoria, o corpo humano resulta de uma sobreposição infinita de espectros dispostos em camadas. Cada fotografia corresponde ao deslocamento de uma dessas camadas da *textura viva* para o negativo fotográfico, em um processo de subtração que, no limite, provoca a perda dos estratos espectrais que compõem a essência humana. É interessante perceber nessa teoria de Balzac o modo como o processo que constitui a experiência fotográfica é redefinido segundo uma lógica essencialista: a transferência fotoquímica é lida como uma transferência espectral. A aparência humana é uma fina camada retirada do conjunto de estratos que compõem o ser humano.

Esta lógica aproxima a teoria dos espectros dos estudos fisionômicos desenvolvidos entre os séculos XVIII e XIX, articulação que o próprio Balzac saúda com entusiasmo. Dentre as investigações científicas sobre o tema, destaca-se o livro de Johann Caspar Lavater, *The Art of Knowing Man by Means of Physiognomy* (1783), onde se propõe uma decodificação do comportamento psicológico do indivíduo por intermédio de seus traços fisionômicos. Cada elemento encontrado na fisionomia de um ser humano seria um dado de seu caráter tornado inteligível por meio do código fisionômico. Se a fisionomia é uma área de estudo que remonta à própria história da pintura,⁴³⁴ ela, todavia, é

⁴³⁴ Preocupações acerca das proporções, da fisionomia e da anatomia do corpo humano remontam aos escritos do arquiteto e engenheiro militar Marco Vitruvius Pollio, nascido no século I a.C. Erwin Panofsky, em seu “A história da teoria das proporções humanas como reflexo da história dos estilos”, afirma que Vitruvius, cujos escritos derivam de fontes gregas (especialmente das observações de Policleto), é o único escritor antigo a nos fornecer informações numéricas sobre as proporções humanas. No período renascentista, o artista e teórico Leon Battista Alberti, em seu *Da pintura* (1435), assim afirma: “para se medir bem um corpo animado deve-se tomar um dos seus membros como medida dos outros” (ALBERTI, 2004, p. 28). O autor menciona a escolha de Vitruvius, segundo o qual a unidade de medida é o pé, mas considera mais digna a cabeça como referência para as demais partes. Além da preocupação com a harmonia das proporções, Alberti propõe ao pintor uma fidelidade anatômica que pode, por assim dizer, ser considerada uma organização do corpo em camadas: a pintura deve ser iniciada pela estrutura óssea, seguida de músculos, carnes, pele e vestes. Ele concede igual importância aos estudos fisionômicos,

desenvolvida segundo princípios positivistas no século XIX: neste âmbito, se observa um entrelaçamento entre fotografia e fisionomia.

Até 1832, na França, a identificação dos criminosos era realizada por meio da incisão de uma marca de ferro em brasa, aplicada pelas autoridades legais no corpo do criminoso, de modo que este *índice de criminalidade* denunciasse visivelmente o sujeito. Se esta prática fora suprimida oficialmente pelas autoridades francesas, o advento fotográfico pode ser considerado um aperfeiçoamento tecnológico desse antigo costume, na medida em que a fotografia é capaz de capturar e registrar o corpo do criminoso em seus traços fisionômicos e suas ações involuntárias. Com este dispositivo, os detetives e policiais poderiam observar e analisar os traços específicos de cada criminoso (uma pinta, uma marca de nascença etc.), insignificâncias presentes em seu corpo e que o denunciavam contra sua vontade e desejo. Assim, se o ferro em brasa realiza uma marcação no corpo, a fotografia, como registro, constitui-se um traço indicial do corpo. A utilização da fotografia pela criminologia⁴³⁵ vem acompanhada, com isso, de uma sistematização fisionômica que permite o reconhecimento de criminosos, através da qual é possível padronizar a expressão e a pose do fotografado. No âmbito da investigação positivista da fotografia, também foram desenvolvidos estudos estatísticos que cruzavam a “mensuração e a descrição morfológica dos diferentes elementos corporais” (GUNNING, 2004, p.51).

Ao lado do uso positivista da fotografia, a teoria dos espectros aponta também para o tratamento espiritualista. O foco, dessa vez, não recai no processo fotoquímico lido de uma perspectiva essencialista, mas na própria luz. Krauss comenta a recuperação de Balzac do pensamento do cientista e místico sueco Emanuel Swedenborg (1688-1772):

Beginning from Newton’s view of light as corpuscular-made of infinitely small particles-and adding this to the Cartesian notion that matter consists of particles that are indefinitely divisible, it was possible to think of light as a spectrum that begins in the world of the senses and shades off into the world of spirits. Insofar as the universe is permeated by light, some part of which is divine, it can be seen as a system of symbols, as a great hieroglyphics from which to read off the meaning of divinity. This legibility of the world is Swedenborg’s message; the *Celestial Arcanum* is a massive demonstration of how propositions from the natural sphere are transformed into their correspondence in the spiritual one (KRAUSS, 1978, p. 39).

Tal seria uma leitura metafísica da luz a partir de uma explicação científica, uma vez que a luz, meio pelo qual as coisas se tornam visíveis, se desintegra ela mesma em partículas infinitas e invisíveis ao olho humano. Há, por conseguinte, duas dimensões concorrentes: de um lado, o mundo dos dados

estabelecendo uma correlação entre os *movimentos da alma* e os *movimentos do corpo*. Para o autor, a fisionomia dá a conhecer os estados e as manifestações da alma: “Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir todos os movimentos desejados da alma e, para as grandes perturbações da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros” (ALBERTI, 2004, p. 34). Os afetos e as emoções devem, portanto, se manifestar por meio dos traços fisionômicos da criatura pintada.

⁴³⁵ Uma análise detalhada da apropriação da técnica fotográfica pela criminologia encontra-se no ensaio de Tom Gunning, intitulado “O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema”.

sensíveis; de outro, o mundo espiritual. A luz é aqui um modelo fundamental, tanto por dar a ver um mundo sensível quanto por sua composição a partir de partículas infinitesimais. Sendo um elemento crucial ao funcionamento da fotografia, ela catalisa um processo que torna visível aquilo que o olho humano não consegue apreender. A fotografia tem a capacidade de transcender o real, tornando legível o mundo invisível dos espíritos: esta é a leitura mística do inconsciente óptico.

Se as vertentes positivista e espiritualista fundam o espaço discursivo da fotografia baseadas em uma crença na inteligibilidade inerente ao traço fotográfico, não seria propriamente este o local de enunciação do próprio Nadar. Conforme sugere Krauss, “the ‘primitives of photography’ were his fathers and teachers, not his siblings” (KRAUSS, 1978, p. 42). **Se as imagens de Nadar não devem ser incluídas no contexto de surgimento da fotografia, elas são lidas por Krauss pela perspectiva modernista.** Para isso, ela elege como objeto analítico o conjunto de fotografias que Nadar realizou do mímico Charles Debureau. **Debruçando-se sobre uma imagem de 1854 onde o mímico surge de corpo inteiro ao lado do equipamento fotográfico, ela constata a reflexividade estruturante da fotografia, atuando em dois níveis.** Por um lado, Debureau é fotografado como fotógrafo, apontando esta duplicação para um colapso espacial resultante da simultaneidade entre sujeito e objeto. Por outro lado, há uma outra espécie de duplicação resultante da sombra projetada das mãos e da máquina fotográfica sobre as vestes brancas do mímico, ressoando, em razão disso, o próprio processo fotoquímico. Este segundo espelhamento é lido por Krauss do seguinte modo: “Doubling is not here simply recorded, but recreated through means internal to the photograph, through a set of signs that are purely the functions of light” (KRAUSS, 1978, p. 46). O duplo espelhamento encontrado nessa imagem é considerado por Krauss um traço modernista da fotografia de Nadar, havendo aqui uma descontinuidade entre sua prática e as explicações positivistas e espiritualistas da fotografia.

4.1.4.4

A fotografia modernista

A relação entre a fotografia e o Modernismo é investigada por Rosalind Krauss em “Stieglitz/‘Equivalents’” (1979), ensaio publicado no 11^o volume da *October*, onde é registrado o deslocamento aliviado da ensaísta do terreno sitiado modernista para o contexto fotográfico. Não obstante a passagem, Krauss não deixa, contudo, de notar o desenvolvimento histórico paralelo entre a fotografia e o Modernismo:

in those very same hundred and forty years during which modernism was steadily draining the world out of the frame of the image – emptying art of certain of its contents – there was something else working all the while progressively to fill it back up. For modernism and photography share almost precisely the same time span – a fact that seems to have a certain satisfying symmetry (KRAUSS, 1979, p. 129).

O eixo de investigação de Stieglitz/“Equivalents” é, de fato, a simetria entre a fotografia e o Modernismo pela ótica da fraude. Krauss recorre à

argumentação desenvolvida por Stanley Cavell em “Music Discomposed”, em que o autor, analisando comparativamente dois periódicos sobre música moderna (*Die Reihe e Perspectives of New Music*), investiga os desafios impostos pela produção artística ao público, ao crítico e ao esteta.⁴³⁶ Não se trata da diferença entre um objeto genuíno e sua falsificação, como ocorre comumente nos contextos comercial e industrial, mas da reação do indivíduo frente a uma obra de arte. A época moderna, órfã de um sistema normativo que assegure a qualidade de uma obra de arte, é marcada por uma condição endêmica de fraudulência:

Its full impact, even its immediate relevance, depends upon a willingness to trust the object, knowing that the time spent with its difficulties may be betrayed. I do not see how anyone who has experienced modern art can have avoided such experiences, and not just in the case of music. Is Pop Art art? Are canvases with a few stripes or chevrons on them art? Are the novels of Raymond Roussel or Alain Robbe-Grillet? Are art movies? [...] The dangers of fraudulence, and of trust, are essential to the experience of art (CAVELL, 1998, p. 188-9).⁴³⁷

A condição fraudulenta inerente ao Modernismo é emblematizada pelo caso fotográfico, pois o atributo maquínico singular a esta jovem prática artística que reivindica para si a condição de *arte* é um empecilho a este mesmo processo de legitimação, uma vez que

there isn't enough work involved in the making of an image that is initiated by pushing a button; the very process involved is merely mechanical; and photography cannot be a language for art, not because it is too private, but because, lacking the requisite forms of transposition and symbolization, photography is not a language at all (KRAUSS, 1979, p. 130).

Uma das estratégias lançadas pelos fotógrafos é justamente dotar a fotografia de certos atributos artísticos, como ocorre, por exemplo, com o Pictorialismo, movimento estético desenvolvido na passagem dos séculos XIX e XX que procurou a todo custo – principalmente por meio da manipulação direta do negativo – dotar a fotografia de um reconhecimento artístico. Em âmbito norte-americano, este movimento internacional tem como seu principal entusiasta o fotógrafo, colecionador, editor e curador Alfred Stieglitz. Além de ser um apreciador da produção artística, tendo cumprido papel importante na

⁴³⁶ Krauss, assim como Cavell, comenta os periódicos sobre fotografia, sublinhando também a estratégia das revistas em desfilar termos técnicos que substituem, por assim dizer, a crítica de arte.

⁴³⁷ Esta condição fraudulenta é ainda potencializada pelo que o autor chama de o fardo do Modernismo (*burden of modernism*), caracterizado justamente pela incompreensão que ronda as obras de arte associada ao questionamento dos artistas em relação à própria possibilidade de comunicação. O fardo pauta-se, com isso, pela evasão do público e pela própria desintegração da comunidade artística, dado o embate entre as diferentes correntes e tendências, exemplificado pelo autor pelos conflitos entre as diversas perspectivas veiculadas nas revistas analisadas. Quanto às incertezas que marcam a atividade do esteta, Cavell indaga: “Upon what, or whom, does the aesthete focus? On the artist? On the work he produces? On what the artist says about his work? On what critics say about it? On the audience it requires?” (CAVELL, 1998, p. 181).

consolidação do Modernismo,⁴³⁸ Stieglitz almejava, por meio do Pictorialismo, incluir a fotografia no panteão dedicado às artes visuais.

Considerar a fotografia no âmbito modernista envolve necessariamente abordá-la como uma arte autônoma a partir de um argumento baseado em uma definição ontológica dessa manifestação artística. Um caminho forjado pelos críticos de arte para combater os perigos da fraudulência modernista pavimentava-se por atributos irredutíveis, essenciais e específicos a cada forma de arte. A esta altura da presente investigação, são previsíveis as desconfianças que Krauss dirige ao argumento ontológico como uma saída ao risco da arte modernista. Entre elas, destaca-se fundamentalmente sua insensibilidade à história:

this strategy most often fails to acknowledge that it is only artists, or more precisely specific works of art, that make something a medium, a vehicle for art. Since this is so deeply contingent a fact, it is not a transhistorical event, but is severely limited to particular contexts (KRAUSS, 1979, p. 131).

A obra de Alfred Stieglitz é fundamental a Krauss justamente pelo fato de as imagens fotográficas esquivarem-se de uma definição ontológica vinculada ao próprio esforço do artista em habilitar a fotografia como arte. Sendo assim, Krauss interpreta a produção de Stieglitz a despeito das ambições essencialistas do próprio artista. Mas tal afirmação não é de todo precisa, pois a trajetória de Stieglitz é marcada justamente por um conjunto de transformações, tendo o início de seu período de maior fertilidade artística coincido justamente com o término de seu envolvimento (como editor, galerista e entusiasta) com as demandas pictorialistas. A inflexão na trajetória artística de Stieglitz é abordada por Krauss por intermédio da comparação entre duas obras do fotógrafo: *Sunlight and Shadows: Paula/Berlin* (1899) e *Equivalents* (1922-35).

No primeiro caso, tem-se uma mulher sentada em uma mesa no canto da sala, sendo iluminada por uma janela aberta, evocando esta composição os interiores pintados por Johannes Vermeer (1632-1675). É interessante observar como, por exemplo, *Paula/Berlin* se relaciona com a pintura *Leitora à janela* (1657-59), tendo Stieglitz mantido a composição de Vermeer, substituindo, todavia, a atividade de leitura do personagem pela escrita. Um aspecto curioso no quadro é o reflexo da moça no próprio vidro da janela aberta. No caso de Stieglitz, essa duplicação se mantém não tanto através do espelhamento pelo

⁴³⁸ Stieglitz fundava revistas, como a *Camera Work* (onde o pictorialismo fora divulgado entre 1903 e 1917), galerias, como a Little Galleries of the Photo-Secession inaugurada em 1905 por ele e Edward Steichen, no número 291 da Quinta Avenida, entre outras iniciativas centradas no grupo Photo-Secession criado em 1902 e dedicado a promover a fotografia como uma forma de arte. Stieglitz foi também marido de Georgia O’Keeffe, tendo realizado inúmeros retratos da pintora. Em “America, Seen through Photographs, Darkly”, Susan Sontag realiza um retrato dessa geração em torno da *Camera Work* a partir da proposta estética de Walt Whitman em generalizar a beleza através da fotografia. Haveria uma dicotomia nas figuras de Walker Evans e Alfred Stieglitz, do ponto de vista da expressão individual destes fotógrafos em suas imagens: enquanto o segundo reforça a autoexpressão, o primeiro a atenua. O primeiro é considerado pela autora “the last great photographer to work seriously and assuredly in a mood deriving from Whitman’s euphoric humanism”; por sua vez, “like Whitman, Stieglitz saw no contradiction between making art an instrument of identification with the community and aggrandizing the artist as a heroic, romantic, self-expressing ego” (SONTAG, 1977, p. 27). Sontag também recupera Edward Steichen e seu projeto “Family of Man” (1955), “the last sigh of the Whitmanesque erotic embrace of the nation, but universalized and stripped of all demands” (SONTAG, 1977, p. 29).

vidro da janela, mas pela presença de algumas fotografias dispostas na mesa e na parede. As imagens reforçam a autoreflexividade modernista, seja porque evocam o próprio enquadramento de *Paula/Berlin*, seja porque garantem uma definição ontológica da fotografia via sua capacidade de reprodução automática: três das fotografias são idênticas – uma mulher sentada, provavelmente a mesma que escreve, que fita a câmera –, enquanto que duas outras são bem parecidas enquanto registros paisagísticos. Devido a isso, Krauss conclui:

Set inside the image of Paula, then, is an elaborate demonstration of the fact of reproducibility which lies at the heart of the photographic process and which, by implication, rebounds onto the very image we are now looking at, so that at some later point in the series it too could take up residence on that same wall (KRAUSS, 1979, p. 133).

Mas se *Paula/Berlin* reforça a reproduzibilidade que marca a prática fotográfica através da ressonância do enquadramento no interior da imagem, as reduplicações que a caracterizam – e comuns à prática surrealista – têm aqui o efeito de obliterar uma outra especificidade da fotografia: o recorte. Para isso, Krauss recorre uma vez mais a uma obra de Stanley Cavell, *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, na qual o filósofo tece a seguinte reflexão:

The world of a painting is not continuous with the world of its frame; at its frame, a world finds its limits. We might say: A painting *is* a world; a photograph is *of* the world. What happens in a photograph is that *it* comes to an end. A photograph is cropped, not necessarily by a paper cutter or by masking but by the camera itself. The camera crops it by predetermining the amount of view it will accept [...] The camera, being finite, crops a portion from an indefinitely larger field; [...] When a photograph is cropped, the rest of the world is cut *out*. The implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection, are as essential in the experience of a photograph as what it explicitly presents (CAVELL, 1979, p. 24).

De modo distinto da pintura (que cria um mundo delimitado pela sua moldura), a fotografia recorta uma fatia da realidade, sendo essa cisão um traço específico a esse dispositivo. Esta característica se encontra dissimulada em *Paula/Berlin* devido à preocupação – associada, segundo Krauss, ao pictorialismo – de Stieglitz em reduplicar os objetos fotografados no interior mesmo da imagem fotográfica. Caminho distinto é tomado pelo fotógrafo em sua série *Equivalents*, composta por um conjunto de registros das nuvens e do céu. “These are works”, pontua Krauss, “that are most radically and nakedly dependent on cutting, on the effect of punching the image, we might say, out of the continuous fabric of the sky at large” (KRAUSS, 1979, p. 134).

Nesta série, Stieglitz produz um conjunto de fotografias em que registra a “composição” natural das nuvens. Krauss se interessa pelo fato de as próprias nuvens serem índices naturais, prenunciando a presença de chuva. Mas se as nuvens, mesmo destituídas de uma intencionalidade comunicante, orientam o ser humano quanto à existência de fenômenos naturais, as fotografias de Stieglitz, ao recortarem esses índices de seus contextos, oferecem ao observador uma experiência de desorientação. Uma das causas desse desnorreamento é justamente a rotação do plano de observação, deslocando aquilo que geralmente

se fita com a cabeça em direção ao céu para a verticalidade da imagem fotográfica:

In their verticality the clouds echo or double the initial meaning of the cut, or rather, each reinforces and doubles the other. For both are involved in displaying the world only by means of an image that is radically cut loose from its moorings, an image that is about being unmoored (KRAUSS, 1979, p. 135).

Esta passagem destitui as nuvens de sua condição semiológica natural, transformando-as, via fotografia, em um signo cultural. A transposição da realidade encontrada nos recortes de Stieglitz em *Equivalents* resulta, com isso, em uma desnaturalização dos índices naturais por uma prática que é, ela mesma, indicial. Devido a isso, o recorte é o *medium* de investigação de Stieglitz. No entanto, o fato de *Equivalents* se fundar em uma pesquisa de um atributo próprio à fotografia não permite a Krauss tecer generalizações ontológicas. Trata-se apenas de um caso particular, que deve ser tratado como tal e não como um modelo de autonomia frente aos perigos da fraude modernista.

4.1.5

Pictures Generation e a aurora pós-modernista

Assim como Krauss, Douglas Crimp também considera o Pós-Modernismo um momento histórico em que emerge tudo aquilo reprimido pelo Modernismo, sendo tal momento de liberação estreitamente vinculado à prática fotográfica:

That photography had overturned the judgment-seat of art is a fact which the discourse of modernism found it necessary to repress, and so it seems that we may accurately say of postmodernism that it constitutes precisely the return of the repressed. Postmodernism can only be understood as a specific breach with modernism, with those institutions which are the preconditions for and which shape the discourse of modernism. These institutions can be named at the outset: first, the museum; then, art history; and finally, in a more complex sense, because modernism depends both upon its presence and upon its absence, photography (CRIMP, 1980, p. 91).

A justaposição entre museu, história da arte e fotografia proposta por Crimp refere-se ao compartilhamento histórico entre os seus adventos. Surgido e estabelecido no século XIX, o Modernismo tem como pilares de sua fundação uma instituição – o museu –, um campo epistemológico – a história da arte – e também o nivelamento imagético das coisas operado pela prática fotográfica. A conjunção ideal entre estas três fundações é sintetizada pelo museu imaginário de Malraux, pelo qual é reforçada a ideia de uma autonomia da arte resultante de um deslocamento (para o museu, para o discurso historiográfico, para a imagem fotográfica). Mas se há uma solidariedade cronológica entre museu, história da arte e fotografia, esta última foi suprimida no contexto modernista, permitindo a Crimp afirmar que “photography may have been *invented* in 1839, but it was only *discovered* in 1970s” (CRIMP, 1981, p. 76).

A descoberta da fotografia à qual Crimp se refere se traduz em uma defesa do Pós-Modernismo a partir de uma reflexão teórica sobre a prática fotográfica, realizada tanto pelo autor quanto por Krauss em franca oposição à institucionalização da fotografia, através da qual a imagem fotográfica é inserida no campo epistemológico modernista segundo uma lógica de autoria e origem. Em “The Photographic Activity of Post-Modernism”, Crimp questiona a absorção da fotografia em um enquadramento modernista a despeito dos desafios epistemológicos impostos por esta prática. “To authenticate photography”, afirma ele, “requires all the machinery of art history and museology, with a few additions, and more than a few sleights of hand” (CRIMP, 1981, p. 97). Tomando de empréstimo o léxico *benjaminiano*, o autor se refere a um conjunto de estratégias – a raridade da fotografia *vintage*, o conhecimento técnico, as edições limitadas, a subjetivação da fotografia através da qual se valoriza o olhar único do fotógrafo etc. – que tratam de restituir a aura fotográfica. Frente a esta tendência de inserção institucional da fotografia que tende a reforçar os dispositivos tradicionais de seus espaços discursivos, ambos os autores advogam em favor de uma transformação paradigmática posta em movimento pelo *étos da reprodutibilidade* associada ao *medium* fotográfico. Esta transformação anuncia, como indica o título de um dos ensaios de Crimp, *the end of painting*.

Em dois ensaios, o autor questiona o retorno da pintura ilustrado, por exemplo, pela exposição *American Painting: The Eighties*, com curadoria de Barbara Rose, na Grey Art Gallery, entre setembro e outubro de 1979 – tendo essa exposição sido o alvo direto de ataque de Crimp, como comprova a passagem a seguir:

The rhetoric which accompanies this resurrection of painting is almost exclusively reactionary: it reacts specifically against all those practices of the sixties and seventies which abandoned painting and coherently placed in question the ideological supports of painting, and the ideology which painting, in turn, supports. And thus, while almost no one agreed with the choices Barbara Rose made to demonstrate painting’s renaissance, almost everyone agrees with the substance, if not the details, of her rhetoric. Rose’s catalog text for *American Painting: The eighties* is a dazzling collection of received ideas about the art of painting, and I would submit that it is only such ideas that painting today knows (CRIMP, 1981, p. 74).

Tendo uma dimensão oracular – pois projeta o desenvolvimento pictórico da década de 1980 antes mesmo de seu início –, o projeto curatorial de Rose é alvo de inúmeras e severas críticas, como comprova o comentário de Thomas Lawson (também integrante da Pictures Generation) quando afirma que

these revivals [of painting] were embalmed and laid to rest in Barbara Rose’s poignantly inappropriately titled show “American Painting: the eighties” [...] Painter after painter included there had done his or her best to reinvest the basic tenets of modernist painting with some spark of life, while staying firmly within the safe bounds of dogma. The result was predictably depressing, a funereal procession of tired clichés paraded as if still fresh; a corpse made up to look forever young (LAWSON, 1985, p. 144).

Sendo assim, a exposição é emblemática justamente pela apologia à pintura que Rose desenvolve em seu texto, reafirmando o caráter humanista, tradicional, libertador e transcendente da prática pictórica fundada em uma

valorização da metafísica do toque humano. Mas aquilo que desperta a reação de Crimp é a desconfiança de Rose em relação à fotografia, sendo este um *medium* que elimina a presença do toque humano, resultando, assim, em imagens que não expressam outra coisa a não ser uma aversão do artista em relação a si mesmo. Frente à ameaça fotográfica de extinção do gesto humano, Rose defende o ressurgimento da pintura a partir de uma abordagem ontológica dessa prática. Assim, seu posicionamento está fundado em uma revisão historiográfica na qual a pintura, das imagens rupestres de Altamira aos quadros de Pollock, é considerada enquanto forma atemporal resultante do gênio criativo e alheia às transformações históricas.⁴³⁹

É precisamente neste contexto que o Pós-Modernismo é compreendido enquanto retorno daquilo que fora reprimido pelo discurso, pela prática e pela instituição modernistas. **Observa-se já aqui um enquadramento historiográfico que, em seu questionamento das premissas formais e estilísticas tradicionais à história da arte, recorre a uma abordagem psicanalítica do desenvolvimento histórico que, a partir de então, terá pleno desenvolvimento nos circuitos de arte e, de modo mais preciso, em torno da geração *October*.** Mas a analogia entre sujeito e história não é uma criação do Pós-Modernismo. Hal Foster afirma que “history, in particular modernist history, is often conceived secretly or otherwise, on the model of the individual subject, indeed *as a subject*”. Reiterando tal abordagem, ele, todavia, se desvirtua dela ao adotar um modelo psicanalítico por meio do qual o autor desenvolve um “treatment of the art institution as a subject capable of repression and resistance” (FOSTER, 1996, p. 28). No caso de Krauss, o modelo historiográfico psicanalítico ganha destaque em *The Optical Unconscious*, mas também em seu ensaio sobre Julio Gonzalez, onde a ensaísta defende uma psicologização do debate estético vanguardista dos anos 1920 e 1930, tendo o par opositivo *figuração-abstração* assumido a valência de *corpo-alma*. Como se verá adiante,

⁴³⁹ Este ressurgimento está ainda, segundo Crimp, também associado à mudança de foco editorial da *Artforum*, “the very journal that had so faithfully and lucidly chronicled those radical developments of the sixties and seventies which had signaled painting’s final demise, and which more lately has given testimony that painting is born again” (CRIMP, 1981, p. 76). Um bom exemplo disso é o ensaio “Last Exit: Painting”, elaborado por Thomas Lawson e publicado na *Artforum* no mesmo ano de “The End of Painting”. Lawson assim descreve a empreitada intelectual da *October*: “the periodical *October* has been publishing swingeing jeremiads condemning, at least by implication, all art produced since the late 60’s, save what the editors consider to be permissible, which is to say art that owes a clear and demonstrable debt to the handful of Minimal and Conceptual artists they lionize as the true guardians of the faith” (LAWSON, 1985, p. 144). Ambos os autores criticam com veemência a exposição de Barbara Rose. Lawson, em especial, focaliza a prática pictórica da virada das décadas de 1970 e 1980 sob a égide pós-moderna, compreendida enquanto um pastiche de consciência histórica e canibalismo cultural. O pós-moderno não é lido, portanto, segundo a perspectiva dos autores da *October*. Além disso, se Crimp advoga o fim da pintura, Lawson, por sua vez, argumenta que o *medium* pictórico seria uma prática pautada por uma rede de representações ainda capaz de poder transgressor. Lawson, de fato, parte do ensaio de Crimp, afirmando que os artistas pós-modernistas legitimados pela *October* (Levine, Prince, Sherman etc.) desenvolvem práticas seguras traduzidas em estratégias vanguardistas complacentes. Frente a isso, ele elege a pintura como a prática subversiva por excelência. Por ocupar um papel central no circuito de arte, a pintura é capaz de subverter criticamente e desconstruir as ilusões promovidas pela cultura de massa: “The appropriation of painting as a subversive method allows one to place critical aesthetic activity at the center of the marketplace, where it can cause the most trouble”, conclui ele.

é a cópia, enquanto elemento neutro, que tem a função de desmistificar a *culture-as-nature*.

4.1.5.1

After Levine effect: apropriação, alegoria e desmistificação

No contexto de *Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*, o Pós-Modernismo surge sob o *éthos* da reprodutibilidade técnica e de sua defesa empreendida pelo pós-estruturalismo. Não à toa, no ensaio “The Originality of the Avant-Garde”, a ensaísta recorre ao questionamento das noções de mito e origem, fundamentais ao pensamento de Roland Barthes e Michel Foucault, lançando mão também de determinados conceitos – espaço discursivo, preferencialmente – definidos pelo segundo autor. Munida deles, Krauss se volta para a produção norte-americana, considerando as obras de Robert Rauschenberg e Sherrie Levine sob o discurso da cópia. A ensaísta finaliza seu ensaio mencionando a obra de Levine, visto que a artista representa toda uma geração norte-americana, batizada por Douglas Crimp de Pictures Generation (incluindo aí Richard Prince e Cindy Sherman), que utiliza a fotografia para examinar as estratégias e os códigos de representação:

A group of young artists working with photography have addressed photography’s claims to originality, showing those claims for the fiction they are, showing photography to be always a representation, always-already-seen. Their images are purloined, confiscated, appropriated, stolen. In their work, the original cannot be located, is always deferred; even the self which might have generated an original is shown to be itself a copy (CRIMP, 1980, p. 98).

Apropriando-se de imagens já difundidas por veículos de comunicação de massa, a Pictures Generation investiga o espaço discursivo da cópia, como ilustram as séries fotográficas de Sherrie Levine – em especial, *After Walker Evans* e *After Edward Weston* –, que nada mais são do que cópias não autorizadas das imagens produzidas pelos dois fotógrafos norte-americanos associados ao Straight Photography.⁴⁴⁰ Ao analisar a estratégia da artista,

⁴⁴⁰ Trata-se de um movimento fotográfico do início do século XX surgido nas páginas da revista *Camera Work* criada por Sadakichi Hartmann. Ele foi promovido posteriormente por Alfred Stieglitz após entrar em contato com as fotografias de Paul Strand, já em sua revisão do Pictorialismo. Esta estética ganhou notoriedade na década de 1930 por intermédio do West Coast Photographic Movement e, mais especificamente, do Group f/64, do qual Edward Weston fez parte. Enquanto o Pictorialismo procurava manipular artisticamente as fotografias dotando-as de atributos pictóricos, o Straight Photography almejava, através do foco nítido, revelar a realidade como ela se apresentava ao olhar. A impureza da fotografia surrealista seria a causa de seu escândalo entre os defensores da Straight Photography, conforme propõe Krauss em “Corpus Delicti”: “Surrealist photography does not admit of the natural, as opposed to the cultural or made. And so all of what it looks at is seen as if already, and always, constructed, through a strange transposition of this thing into a different register. We see the object by means of an act of displacement, defined through a gesture of substitution. The object, ‘straight’ or manipulated, is always manipulated, and thus always appears as a fetish. It is this fetishization of reality that is the scandal” (KRAUSS, 1985, p. 69). Ao dispor antagonicamente a fotografia surrealista à Straight Photography, Krauss investe em uma distinção mais óbvia entre duas abordagens fotográficas. Considerando, porém, a manipulação das imagens fotográficas, de que maneira o Pictorialismo e o Surrealismo se afastam ou se aproximam?

Buchloh, em “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art” afirma que

Levine confiscates historical objects, canceling their innate authenticity, their historical function, and their meaning – in true allegorical fashion. In her seemingly random selection of imagery from the history of modernism, representations are literally torn from the hermetic totality of the ideological discourses within which they now operate. Just as Benjamin had identified devalorization as one of the fundamental principles of allegory, Levine devaluates the objects of appropriation (for example, those by Walker Evans, Edward Weston, Eliot Porter) in her willful, seemingly random acts of re-photographing and re-presentation, emphatically restating their actual status as multiplied, technically reproduced imagery (BUCHLOH, 1982, p. 52).

Para Crimp e Krauss, a tática de Levine revela a própria cadeia de repetições nas quais estão inseridas as práticas artísticas, cujas imagens estão fundadas em modelos precedentes. Ao desconstruir a noção modernista de origem, a obra de Levine se localiza em um outro contexto que não o Modernismo:

Because of the critical attack it launches on the tradition that precedes it, we might want to see the move made in Levine’s work as yet another step in the forward march of the avant-garde. But this would be mistaken. In deconstructing the sister notions of origin and originality, **postmodernism establishes a schism between itself and the conceptual domain of the avant-garde, looking back at it from across a gulf that in turn establishes a historical divide. The historical period that the avant-garde shared with modernism is over.** That seems an obvious fact. What makes it more than a journalistic one is a conception of the discourse that has brought it to a close. This is a complex of cultural practices, among them a **demythologizing criticism and a truly postmodernist art**, both of them acting now to void the basic propositions of modernism, to liquidate them by exposing their fictitious condition. It is thus from a strange new perspective that we look back on the modernist origin and watch it splintering into endless replication (KRAUSS, 1986, p. 170).

Uma das principais integrantes da Pictures Generation, Levine desenvolve uma poética pautada pela apropriação.⁴⁴¹ As suas séries fotográficas baseadas em Evans e Weston articulam-se a trabalhos anteriores nos quais

⁴⁴¹ Thierry de Duve nutre algumas desconfianças em relação à *appropriation art* que deságua, segundo o autor, na poética de Andrea Fraser: “Sherrie Levine é um exemplo de artista citacionista. Aprecio bastante o que ela faz, mas ao mesmo tempo me pergunto quais são os limites de suas reduplicações. Por que *After Walter Evans*, por exemplo, uma foto refotografada, não levaria alguém a fotografar essa foto e intitular o novo trabalho *After Sherrie Levine After Walter Evans*, no segundo ou terceiro grau? Logo percebi os limites desse ‘alexandrinismo’, para retomar uma expressão cara a Greenberg. Um jogo que agrada apenas a um grupo de especialistas, ao contrário do grande público, que logo se cansa ou simplesmente não o compreende. As últimas manifestações da meta-arte até agora são práticas denominadas ‘crítica institucional’ nos Estados Unidos. Penso, por exemplo, em Andrea Fraser, artista cujas *performances* consistem em se fazer passar por prestativo guia de museu. Os espectadores, acreditando realmente tratar-se de um guia de museu, são levados a visitar os vestiários e banheiros – nítida alusão a Duchamp. Não aprecio essa crítica de terceiro grau por parte da instituição porque as pessoas são usadas como reféns. Recuso essa tendência da arte crítica, que consiste em manter, contra e apesar de tudo, o discurso vanguardista em práticas que, na realidade, relevam a cooptação circular do artista e do museu” (DUVE, 1998, p. 115).

imagens correntes da cultura norte-americana – especialmente as silhuetas de presidentes, tal como elas aparecem nas moedas, bem como fotografias de revistas de moda – são recontextualizadas no espaço expositivo.⁴⁴² *President Collages* é notório aqui justamente por articular os dois tipos de imagem em uma única configuração que faz com que a silhueta do governante – George Washington, Abraham Lincoln ou John F. Kennedy – delimite imagens de modelos femininas retiradas de propagandas de moda. Resulta daí um efeito semelhante à figura do coelho-pato investigada por Wittgenstein, havendo um caráter abismático na medida em que um rosto reside sobre uma silhueta disposta sobre um fundo.

A ambiguidade desta série – visto que o rosto feminino pode ser lido como enjaulado pela silhueta masculina ou o continente de sua forma – traz ao trabalho uma discussão a respeito das relações de poder associadas ao gênero, ressaltando também a presença marcante de mulheres artistas no contexto da Pictures Generation. Assim, ao descarte dos suportes tradicionais corresponde uma crítica severa à onipresença masculina na história da arte. Para Buchloh, enquanto os homens artistas estão condicionados a modelos obsoletos, fornecendo produtos ao mercado de arte, cabe às mulheres desafiar as convenções da prática artística, bem como aquelas das construções subjetivas. A relação entre o falocentrismo dominante no circuito artístico e o seu questionamento realizado por mulheres artistas é exemplificado, com isso, pelas estratégias melancólicas de Levine, que, ao lado de Louise Lawler, indicam para Buchloh o surgimento da “female dandy, whose disdain has been sharpened by the experience of phallogentric oppression in the so-called art world, and whose sense of resistance to domination is therefore more alert than that of their male colleagues practicing painting in the present” (BUCHLOH, 1982, p. 52). A complacência de Levine – em sua decisão por recusar a autoria, a partir de uma estratégia fotográfica de reprodução do “original” – é lida por Buchloh como uma “contemplação melancólica”, funcionando como

one of the strongest negations of the mythical singularity of the work of art and its indisputable status as commodity. Her work’s melancholic strategies not only threaten the current reaffirmation of an expressive creativity, but also myth’s implicit affirmation of private property and corporate enterprise as the economic parameters of culture (BUCHLOH, 1982, p. 52).

Mesmo que Buchloh mencione um conjunto de mulheres artistas, ele o faz a partir de uma genealogia masculina associada à tradição dadaísta da montagem e da colagem. Para Craig Owens, a análise de Buchloh se mostra insuficiente, pois, além de tratar superficialmente os esforços feministas, trata de

⁴⁴² Um dos primeiros trabalhos de Levine é a venda de 75 pares de sapatos em uma galeria. Em entrevista a Martha Buskirk para a *October*, a artista comenta do seguinte modo o trabalho: “When I moved to New York I brought one suitcase of my clothes with me and seventy-five pairs of little black shoes. I brought them to Stephen Eins, who had a storefront at 3 Mercer Street and was interested in showing work that was specifically about commerce. We held a sale, as opposed to an exhibition – a shoe sale. The announcement was a postcard with a picture of a pair of shoes on it. It read ‘two shoes for two dollars.’ We held the sale two Saturdays and sold all the shoes.” Após a venda, em 1976, Levine fabricou pares idênticos que foram vendidos na ocasião, havendo aí uma diferença entre o *ready-made* inicial e o *ready-made* fabricado pela artista (BUSKIRK *et al.*, 1994, p. 98).

os subsumir sob o epíteto pós-modernista.⁴⁴³ O crítico então delinea uma fronteira entre o Pós-Modernismo e o feminismo, uma vez que se o primeiro está fundado em uma permissividade absoluta resultante tanto da disponibilidade de meios e modos do acervo da história da arte quanto da indiferenciação completa entre os pares opositivos (real e virtual, perto e longe etc.), o segundo trata de revelar as prerrogativas falocêntricas fundantes de nossa sociedade, estabelecendo, portanto, uma distinção entre o olhar masculino e o olhar feminino. Sendo assim, em meio à pura equivalência pós-modernista, estabeleceu-se a diferença feminista. Levando em conta tal distinção, Owens indaga:

When Sherrie Levine appropriates – literally takes – Walker Evans’s photographs of the rural poor or, perhaps more pertinently, Edward Weston’s photographs of his *son* Neil posed as a classical Greek torso, is she simply dramatizing the diminished possibilities for creativity in an image-saturated culture, as is often repeated? Or is her refusal of authorship not in fact a refusal of the role of creator as “father” of his work, of the paternal rights assigned to the author by law? (This reading of Levine’s strategies is supported by the fact that the images she appropriates are invariably images of the Other: women, nature, children, the poor, the insane...) Levine’s disrespect for paternal authority suggests that her activity is less one of appropriation a laying hold and grasping and more one of expropriation: she expropriates the appropriators (OWENS, 1998, p. 83-4).

A estratégia expropriativa de Levine, fundamental ao desenvolvimento das retóricas pós-modernista e feminista, se difunde em suportes diversos, incluindo-se aí aqueles mais tradicionais. Destaca-se *Bachelors*, produzida em 1989 a partir de *O Grande Vidro*, de Marcel Duchamp. Sendo uma das primeiras produções escultóricas de Levine, *Bachelors* consiste em um conjunto de seis dispositivos corporais encontrados na parte inferior da obra de Duchamp e batizadas pelo artista de “malic molds”. Associados ao grupo de solteiros, estes fragmentos carregam consigo, na obra original, o símbolo da sexualidade masculina, que é, na obra de Levine, “desnudada” através da desconexão e do posterior isolamento entre as partes. “My *Bachelors* are more visually isolated and vulnerable than they are grouped together as *The Bachelor Machine* in *The Large Glass*”, reflete Levine, “what I like to imagine I’m doing, in the realm of the symbolic, of course, is dismantling the bachelor machine” (LEVINE, 1991, p. 18). A respeito desta obra, Krauss afirma:⁴⁴⁴

⁴⁴³ Deve-se notar aqui que tanto Owens quanto Buchloh desenvolvem estudos sobre as estratégias alegóricas na arte contemporânea. Enquanto o primeiro publica dois ensaios na *October* sob o título “The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism” (1980), o segundo desenvolve “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, publicado originalmente na *Artforum* em 1982. A leitura alegórica associada ao Pós-Modernismo é estimulada pela própria Levine. Ao responder à pergunta de Jeanne Siegel a respeito da diferença entre uma fotografia “original” e sua reprodução, a artista afirma: “The reproduced one is in some sense two photographs – a photograph on top of another photograph. For me it’s a way to create a metaphor by layering two images, instead of putting them side by side. This creates the possibility of an allegorical reading of the work” (LEVINE, 1991, p. 15).

⁴⁴⁴ Elaborado em 1989, “Sherrie Levine: *Bachelors*” aparece na coletânea *Bachelors*, que Rosalind Krauss publica em 1999 contendo oito ensaios sobre mulheres artistas. Nesse livro, além do texto sobre Levine, aparecem dois escritos referentes a artistas associados à Pictures Generation: Louise Lawler (1996) e Cindy Sherman (1993). As demais são: Eva Hesse, Louise Bourgeois, Francesca Woodman, Claude Cahun e Dora Maar.

[...] nothing needs to be added to these bachelors. They are just as Duchamp left them, readymade. Not as he made them, for on the field of *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* they are in the two dimensions of sheets of lead; but as he projected them, within the notes he so patiently stored in *The Green Box*. For he envisioned them as molds after all, and therefore to be cast. Each cast producing a bachelor, or as he would also put it, a malic form. And the contents of the molds he described as well, when he imagined the illuminating gas inside the molds as solidifying into frosty spangles – “a thousand spangles of frosty gas.” To cast the bachelors in glass, and then to frost the glass, is therefore to add nothing, to create nothing. It is to accept Duchamp’s bachelors, his malic forms, readymade (KRAUSS, 2000, p. 182).

Em sua tática melancólica, Levine nada acrescenta ao desejo de Duchamp, a não ser desconectar os órgãos que constituem a máquina celibatária desenvolvida pelo artista. Por meio de uma estratégia de apropriação comum ao *ready-made*, a intervenção de Levine produz, todavia, objetos escultóricos tridimensionais, visto que cada elemento apresenta menos o atributo completo do primeiro do que o traço fragmentário do segundo. Tal subtração aditiva destitui tais partes de suas funções predeterminadas, abrindo-as para um jogo de substituições pelo qual qualquer combinação se torna possível. Esta leitura de Krauss é devedora, evidentemente, das reflexões de Deleuze e Guattari desenvolvidas em *Mil platôs* e *O anti-Édipo*, sendo a desconexão das partes masculinas seguidas de sua apresentação em cabines individuais algo que permite a Krauss considerá-las órgãos destituídos de um organismo domesticador, capazes, portanto, de pôr em funcionamento um corpo sem órgãos.⁴⁴⁵

O desmembramento da máquina celibatária⁴⁴⁶ *duchampiana* obedece, com isso, à lógica antiedipiana das máquinas desejanças. Essa lógica está intimamente associada, segundo Krauss, à condição psicanalítica do *part-object* em contraposição explícita à tradição modernista da figura escultórica parcial. Pois, a valorização modernista dos fragmentos escultóricos corporais está fundada no desejo de purificação abstrata e de redução formal. Ao obstaculizar a

⁴⁴⁵ Como se verá a seguir, esta operação descrita por Deleuze e Guattari é comparada por Krauss e Bois à máquina estruturalista que Barthes cria para analisar *História do olho*, de Bataille, e que os autores aplicam também a *Suspended Ball*, de Giacometti.

⁴⁴⁶ Em 1952, Michel Carrouges publica um estudo sobre a máquina celibatária, compreendida como um dispositivo recorrente na produção artística do século XX, seja na máquina de inscrição corporal de *A colônia penal*, de Franz Kafka, seja o robô feminino de *L’Eve future*, de Villier de l’Isle Adam, sejam as máquinas de *Impressions d’Afrique*, de Raymond Roussel, ou, por fim, *O grande Vidro* de Marcel Duchamp. A este respeito, Krauss comenta em “Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette”: “Carrouges began to perceive an imaginative pattern, one that he called the ‘bachelor machine’ after its most complete example: Marcel Duchamp’s *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*. Robotic, the bachelor machines involve a perpetual motion that takes them outside the field of organic procreation. Beyond the cycle of fecundation/birth/life/death, they constitute a dream of both infinite celibacy and total autoeroticism. [...] Duchamp’s *Large Glass* is, of course, the most specific model of the machine, its most perfected instance. Everything is there: the plan for perpetual motion that the ‘Litanies’ chant as ‘vicious circle’; the complexity of the interconnections – glider, malic molds, sieves, chocolate grinder, scissors...; the sterility of the cycle, its autoeroticism, its narcissism; the utter self-enclosure of the system, in which desire is at one and the same time producer, consumer, and re-producer (recorder or copier) – which is to say, the bachelor apparatus below, the oculist witnesses in mirrored disks on the right, the top inscription of the bride above, in the cloud Duchamp identified as ‘the blossoming.’” (KRAUSS, 2000, p. 64-5).

continuidade da narrativa gestual, bem como o realismo da figura humana coesa, a mutilação modernista da estrutura humana delineia um espaço de atuação especial para estas obras, reduzidas então a formas geométricas puras e ideais. Frente a esta estratégia de idealização da escultura, há um caminho alternativo no qual as partes corporais são lidas como uma maneira menos de afirmar um espaço ideal autônomo do que de situar tais objetos no espaço real. Este é o espaço do desejo psicanalítico, povoado por máquinas desejantes que se acoplam umas às outras, seja para incitar, seja para interromper a produção dos fluxos e fluidos corporais:

Gone is the experience of the whole body, of the integrated individual. Instead there are organs – breasts, anuses, mouths, penises – each with its own imperious demands. And these, the part-objects, each seeking another part-object onto which to attach, Deleuze and Guattari call the desiring machines. [...] the connections forged between these machines is a function of the fact that each machine produces the flow that the next machine wants. For Deleuze and Guattari this logic of machines, flows, connections, and production is important. For it displaces fantasy and desire from its traditional, psychoanalytically understood realm of ideality – something that happens in the head (in the unconscious, in dreams, etc.) – and moves it into the material domain. It becomes something that takes place in the field of the real (KRAUSS, 2000, p. 63-4).

A idealização, modernista ou psicanalítica, é algo de que tanto *Bachelors*, de Levine, quanto a obra de Louise Bourgeois se afastam⁴⁴⁷. Pois, a fragmentação escultórica em suas obras não está vinculada ao desejo modernista de purificação formal, mas à inserção, por meio da lógica das máquinas desejantes, dos *part-object* em um contexto real. Ao desviarem-se do caminho abstrato rumo à redução formal, as esculturas de Levine e Bourgeois esquivam-se também de uma noção substantiva e ontológica de sujeito, fragmentando esta aparente coesão em proveito de uma dinâmica de produção mais afeita ao jogo de substituições e combinações previsto no corpo sem órgãos.

Além disso, o próprio fato de os objetos escultóricos serem apresentados como partes corporais isoladas em gaiolas transparentes impõe a *Bachelors* uma cadeia de associações específicas ao campo da arte, sejam elas formais (a transparência), estéticas (a vitrine enquanto um *museum-machine*) ou históricas

⁴⁴⁷ A associação entre as obras de Levine e Bourgeois se justifica aqui devido à utilização, por Krauss, de enquadramento teórico idêntico para a análise destas poéticas nos ensaios “Sherrie Levine: *Bachelors*” e “Louise Bourgeois: *Portrait of the Artist as Fillette*”, ambos integrantes da coletânea *Bachelors*. É bastante significativo que as poéticas de três mulheres artistas – Bourgeois, Levine e também a de Eva Hesse – sejam lidas por Krauss sob a discussão proposta por Deleuze e Guattari em *O anti-Édipo*, em especial, os conceitos de *Máquinas Desejantes* e *Corpo Sem Órgãos*. Quanto a Hesse, Krauss nota uma “corrosive complicity” da artista em relação à tradição pictórica norte-americana, na medida em que sua obra permanece no domínio da pintura modernista apenas para questionar seus fundamentos. Quanto a isso, Krauss arrisca a dizer que a obra de Hesse transforma, pela lógica do sistema das máquinas desejantes, segundo a qual o corpo se traduz em um conjunto de objetos parciais conectados por um fluxo desejante, a pintura em um corpo sem órgãos. Sobre a adequação desta teoria à obra de Hesse, ela afirma: “The model projected by that theory maps directly onto her work, describing it with a strange exactitude, capturing the schiziness of its autoeroticism coupled with its fanatical order, projecting the cunning of its enormous ambition trapped inside the autistic limits of a fixed convention” (KRAUSS, 1994, p. 315). Esta cumplicidade corrosiva permite a Krauss considerar a obra de Hesse como mais um avatar do *optical unconscious*.

(Rodin-Maillol-Brancusi-Duchamp-Bourgeois-Hesse). É significativo que a artista tenha escolhido, tanto em *Bachelors* e *Fountains* quanto em *Newborns* (onde ela reproduz a escultura de Brancusi), materiais recorrentes na história da escultura (e portanto com uma credibilidade estética imediata) como a porcelana, o bronze e também o vidro. Ao reproduzir a *Fonte* utilizando um bronze altamente polido, Levine propõe um curto-circuito escultórico, aproximando Duchamp e Brancusi (como Krauss já havia, de fato, realizado em *Passages in Modern Sculpture*). Some-se a isso a mercantilização operada por Levine, em um comentário do próprio processo de institucionalização histórica dessas obras: “Casting the urinal in high polish bronze turned it into a very precious commodity, a transformation that was similar to what happened when *The Bachelors* were put in the cherry wood vitrines”, pontua a artista (LEVINE, 1991, p. 19).

Mesmo que a série escultórica de Levine se abra a um conjunto de associações, ela carrega consigo o apagamento da autoria, visto que a artista nada faz a não ser concretizar o desejo de outro artista. Sendo assim, essas esculturas, assim como as fotografias realizadas anteriormente, apresentam também um questionamento em relação à função do autor, permitindo a Krauss assim definir o que ela denomina de *Levine effect*: “To release desire into a world without a subject, a world in which proper names form a series among themselves, a world in which the name claims nothing, ‘means’ nothing, even though it continues to produce: this is a description of the Levine effect” (KRAUSS, 2000, p. 190).

4.1.5.2

A teatralidade fotográfica do Pós-Modernismo

O questionamento da autoria e da expressividade artística é análogo aos desafios impostos pela obra de Levine quanto à noção modernista de *medium*. Em relação a esta última questão, Douglas Crimp indaga a partir de *President Collages*:

Shown as a slide projection last February at the Kitchen, the mother-and-child/Kennedy picture was magnified to a height of eight feet and diffused through a stream of light. This presentation of the image gave it a commanding, theatrical presence. But what was the medium of that presence and thus of the work? Light? A 35-mm. slide? A cut-out picture from a magazine? Or is the medium of this work perhaps its reproduction here in this journal? And if it is impossible to locate the physical medium of the work, can we then locate the original artwork? (CRIMP, 1979, p. 87).

A dificuldade em se identificar a unidade do *medium* na obra de Levine é uma característica da sensibilidade pós-modernista associada à *Pictures Generation*. A sensibilidade que Douglas Crimp esforça-se por investigar surge precisamente em oposição às premissas modernistas da arte norte-americana. Não à toa, ele situa a geração *Pictures* – “a group of artists who remain committed to radical innovation” (CRIMP, 1979, p. 75) – nos limites da teatralidade execrada por Michael Fried em seu ensaio dez anos antes. Assim,

the work that has laid most serious claim to our attention throughout the seventies has been situated between, or outside the individual arts, with the result that the integrity of the various mediums – those categories the exploration of whose essences and limits constituted the very project of modernism – has dispersed into meaninglessness (CRIMP, 1979, p. 76).

Se o Pós-Modernismo norte-americano questiona a ontologia modernista da arte, não é, todavia, por meio de uma substituição de *mediums*. Caso contrário, não haveria uma ruptura pós-modernista em relação ao Modernismo, mas apenas uma distinção cronológica. Devido a isso, Crimp se assegura de não tornar os novos veículos expressivos como suportes normativos a partir de uma transferência de convenções. Os próprios artistas, em suas trajetórias, mobilizam simultaneamente um conjunto de suportes artísticos, deslocando-se, portanto, da proposta modernista de impermeabilidade entre os gêneros artísticos a partir da integridade irredutível de seus suportes.

Ao lado dessa desconfiança quanto à permissividade entre os *mediums*, Crimp também chama atenção para um outro aspecto reprovado por Michael Fried em sua crítica ao Minimalismo: a duração. Do mesmo modo como ocorrera com a questão anterior, Fried prevê negativamente este desenvolvimento, cabendo a Crimp inverter a valência e notar que, de fato, nas videoinstalações, na *performance art* e no *site-specific*, a presença do espectador e/ou do artista se torna fundamental para a apreensão das obras. Sendo assim, a produção pós-modernista, pautada em uma promiscuidade de *mediums*, compartilha os dois atributos rejeitados por Fried: a temporalidade literal e a presença teatral.

Mas a teatralidade pós-modernista da Pictures Generation não é a mesma daquela desenvolvida pelo Minimalismo. **Antes de propor um espaço fenomenológico autônomo, a teatralidade pós-modernista está fundada no simulacro, explorando os diversos dispositivos artísticos a fim de sublinhar o caráter espectral e remoto do real.** Crimp defende aqui um retorno da representação, na qual a presença teatral não está fundada em uma plenitude atorial, mas, ao contrário, em uma ausência. Ao refletir sobre as condições necessárias à produção de presença vinculada à representação, o autor desenvolve uma espécie de tipologia da presença:

To that notion of presence which is about *being there*, being in front of, and that notion of presence that Henry James uses in his ghost stories, the presence which is a ghost and therefore really an absence, the presence which is *not there*, I want to add the notion of presence as a kind of increment to being there, a ghostly aspect of presence that is its excess, its supplement (CRIMP, 1980, p. 92).

Este terceiro tipo de presença associado ao suplemento é compreendido a partir da relação entre os *performers* e os dispositivos tecnológicos. O suplemento se refere propriamente às novas mídias de comunicação e informação manipuladas pelos artistas de modo a produzir um excesso de sua presença no palco, colocando em xeque, assim, a noção de presença teatral enquanto verdade de um corpo vivo e não mediado. A utilização desses dispositivos pelo artista – como seria o caso, segundo Crimp, das projeções e ampliações sonoras utilizadas por Laurie Anderson – reforça a problematização da presença como

atualidade autêntica do corpo.⁴⁴⁸ A presença mediada pelos dispositivos tecnológicos tende a ser amplificada, sendo este mesmo processo fundado em uma ausência. A ambiguidade dos dispositivos suplementares que Crimp observa na teatralidade pós-modernista se manifesta também na produção fotográfica associada ao *New Vision*, como exemplifica Krauss ao comparar as imagens de Florence Henri e Umbo:

Whatever their other differences, both perform the same act of inserting an image of the photographic instrument into the space of the picture. That instrument – that apparatus for seeing better, faster, more microscopically, further away, and under different conditions than the mere “unaided eye” – was understood, as we have seen, as a supplement to the human organ, a kind of prosthetic device to extend and amplify a deficient vision. [...] that which supplements also supplants; the very thing that extends, displaces as well. The *New Vision* is consistently marked by both an exuberance and a subliminal (and sometimes not so subliminal) eroticism which issues from the very notion of the supplement – the extension that replaces and thereby fetishizes, the aid who comes to usurp (KRAUSS, 1980, p. 109-10).

A ambiguidade associada ao suplemento – de um dispositivo que alarga as possibilidades perceptivas e expressivas ao mesmo tempo em que as oblitera – é algo observado tanto por Krauss quanto por Crimp em suas reflexões sobre a produção fotográfica modernista e pós-modernista. O fato mesmo de haver já nas fotografias associadas ao *New Vision* um conjunto de traços e estratégias comuns ao Pós-Modernismo não deve ser considerado, contudo, uma contradição. **Constata-se aqui a tática psicanalítica de Krauss em liberar os traços pós-modernistas reprimidos pelo discurso modernista:** neste caso, o campo inaugurado pela prática fotográfica ao longo dos anos 1920 e 1930 – reunindo um conjunto diverso de fotógrafos europeus e norte-americanos associados a movimentos artísticos distintos, a exemplo de El Lissitzky, Man Ray, László Moholy-Nagy, Albert Renger-Patzsch, Walter Peterhans, Hans Finsler, Umbo (Otto Umbehrr), Sasha Stone, Florence Henri, entre outros – é reavaliado através dos desafios e questionamentos que tais imagens impõem às premissas modernistas. **Sendo assim, a ambiguidade do suplemento fundamental ao Pós-Modernismo é, portanto, um traço fundamental para a prática fotográfica desenvolvida em contexto modernista.**

Esta ambiguidade, todavia, não está apenas circunscrita especificamente à atividade fotográfica: para Crimp, as *performances* pós-modernistas investigam a questão da representação por intermédio de uma lógica fotográfica que afasta a viabilidade da origem e institui um campo constituído apenas por cópias e reproduções. **O simulacro enquanto presença é o que, para o autor, caracteriza a atividade fotográfica pós-modernista (incluindo-se aí não apenas o *medium* da fotografia, mas os demais).** A obra de Jack Goldstein é ilustrativa neste caso, pois o artista geralmente produz vídeos e *performances* onde o mesmo, com frequência, não é o *performer*.⁴⁴⁹ Muitos de seus trabalhos – como *Two Fencers* (1976) e *Two Boxers* (1978) – configuram-se como apresentações públicas de profissionais, onde o público assiste a uma luta

⁴⁴⁸ Discuto a relação entre *produção de presença* e utilização de tecnologias contemporâneas de comunicação por parte de artistas e criadores no artigo “Não sobre o amor: produção de presença e novas mídias na arte contemporânea”.

⁴⁴⁹ Aqui, vislumbra-se uma possível genealogia para o trabalho da artista brasileira Laura Lima.

de esgrima ou de boxe, tendo a iluminação (o avermelhado no primeiro caso e o estroboscópio no segundo) a função de sublinhar a cisão entre palco e plateia. Ao reforçar a diferença entre esses dois espaços, a incidência luminosa cria para o espaço da *performance* uma dimensão virtual e desmaterializada que Crimp associa ao espaço mnemônico. A ausência de um contexto explicativo – de um sintagma – para essas lutas lhes confere uma substitutibilidade em uma cadeia de associações paradigmáticas: “it was not, somehow, these particular fencers in this particular place; rather it was simply *fencing, dueling, fighting*” (CRIMP, 2005, p. 20).

Assim como essas *performances*, *The Jump* (1978) e *A Ballet Shoe* (1975) são vídeos protagonizados, respectivamente, por atletas de salto ornamental e uma bailarina, sendo as duas obras bastante breves (como geralmente são os vídeos do artista): em geral, a câmera registra um gesto – o salto, o desenlaçar da sapatilha – a ser exibido em *loop*. Também aqui há um tipo de presença e temporalidade que Crimp denomina de psicológico, uma vez que a brevidade dos gestos, associada ao *loop* da exibição, produz no espectador a sensação de antecipação. Assim, conclui ele, “in each of Goldstein’s films, performances, photographs, and phonograph records, a psychologized temporality is instituted: foreboding, premonition, suspicion, anxiety” (CRIMP, 1979, p. 79). O autor sublinha um tipo de presença no trabalho de Goldstein que não está associado à plenitude e ao vigor do ator, mas que parte dela apenas para a desmaterializar. Destituídos de contexto e de narrativa, os gestos de Goldstein, por mais completos que sejam, acabam quando começam, nascidos, portanto, já como memória, como *déjà-vu*.

Ao lado de Jack Goldstein e Sherrie Levine, Douglas Crimp incluiu na exposição *Pictures*⁴⁵⁰ – ocorrida em 1977 no Artists Space – obras de Troy Brauntuch,⁴⁵¹ Robert Longo⁴⁵² e Philip Smith. O título proposto pelo curador procura contemplar não apenas o fato de os artistas trabalharem com imagens reconhecíveis, mas fundamentalmente o *éthos* pós-modernista pautado pela ampliação das possibilidades expressivas, incluindo-se aí a fotografia, o filme, o vídeo, a *performance*, entre outras manifestações. *Pictures* é adequado pois o seu uso coloquial aponta para uma ausência de especificidade, podendo fazer referência a imagens produzidas em suportes distintos (fotografia, pintura, cartaz

⁴⁵⁰ Apesar da exposição *Pictures* contar originalmente com cinco artistas, Douglas Crimp, ao verter o texto do catálogo para um ensaio da *October*, afirma sua iniciativa como o mapeamento da sensibilidade de uma geração. Em abril de 2009, o Metropolitan Museum of Art reitera o esforço do curador ao inaugurar a exposição *The Pictures Generation: 1974-1984*, composta por obras de trinta artistas. Como se pode notar, o curador Douglas Eklund estabelece um horizonte temporal de uma década, afirmando também que a *Pictures Generation* deve ser considerada o último movimento artístico do século XX. Para uma entrevista com o curador, publicada na *Art in America*, ver: <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/previews/the-pictures-generation-a-conversation-with-douglas-eklund/>.

⁴⁵¹ Brauntuch, por exemplo, produz um conjunto de trabalhos em torno da figura de Adolf Hitler. *1, 2, 3* justapõe, por exemplo, três rascunhos (um vestibulo, um tanque e um palco) isolados em um fundo vermelho: aqui o artista investiga justamente a (des)conexão entre as imagens aparentemente inocentes e seu autor, responsável pelas grandes catástrofes do século XX. O fato de não se poder vislumbrar nenhum tipo de causa ou justificativa para os atos de Hitler nesses desenhos faz com que as imagens se tornem opacas, a despeito mesmo das convenções pictóricas em que estão baseadas.

⁴⁵² Baseada em um *film still* de Fassbinder, *Sound Distance of a Good Man* é constituída, segundo Crimp, por uma “spiral of fragmentation, excerptation, quotation that moves from film still to still film” (CRIMP, 1979, p. 83).

etc.). Além disso, utilizado como verbo – *to picture* – o termo aponta para um processo mental, bem como para a produção de um objeto de arte.

Mas o que parece fundamental na atribuição de Crimp é a onipresença da imagem nos diversos veículos de comunicação. Considerando o conjunto de obras focalizado, observa-se com certa facilidade que suas fontes são as imagens jornalísticas, publicitárias, televisivas, esportivas, fílmicas e fotográficas. Esta observação permite constatar, a partir da problemática oposição entre vanguarda e *kitsch* formulada por Greenberg, que a Pictures Generation não propõe a transformação, pela indústria cultural, da vanguarda em *kitsch*, mas precisamente o seu inverso. **Pode-se dizer então que a estratégia desses artistas é suspender, via apropriação, as cadeias sintagmáticas produzidas pela indústria do entretenimento.** Subjaz na leitura de Crimp a perspectiva semiológica⁴⁵³ desenvolvida por Roland Barthes em “O terceiro sentido”, em que o autor francês se interessa pelo poder contranarrativo de alguns *film stills* de Eisenstein, residindo precisamente aí o terceiro sentido: algo que escapa ao caráter sintagmático do filme, não estando submetido sua narrativa (interna ou sócio-histórica). Esta é também a especificidade da Pictures Generation em relação às questões levantadas pela *Pop* e pelo Surrealismo (que necessitariam, todavia, de um desenvolvimento mais aprofundado do que a menção pontual por Crimp).

4.1.5.3

Pop ou Pictures?

Se nem Crimp nem Krauss fornecem distinções entre a produção *Pop* e a Pictures Generation, Benjamin Buchloh arrisca, em “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, uma diferenciação.⁴⁵⁴ Ao

⁴⁵³ A investigação semiológica da Pictures Generation sugere outro eixo genealógico: John Baldessari. Crimp propõe, no catálogo da exposição, este vínculo a partir de *Concerning Diachronic/Synchronic Time: Above, On, Under (With Mermaid)*. Realizada em 1976, ela é constituída por três pares de imagens dispostos verticalmente. A obra se baseia em uma oscilação entre os campos paradigmático e sintagmático de modo que um ou outro podem ser lidos vertical ou horizontalmente. A ambiguidade semiológica, abrindo a possibilidade de substituição e de narrativa, é explorada também pela Pictures Generation. A importância de Baldessari para a Pictures Generation é reforçada também por Douglas Eklund, para quem esta geração seria formada a partir de dois grupos de artistas. O primeiro seria associado ao CalArts (California Institute of Arts), onde Baldessari fora professor entre 1970 e 1986. Na instituição, estudaram David Salle, Jack Goldstein, Mike Kelley, Tony Oursler, James Welling, Matt Mullican, Troy Brauntuch, entre outros. O segundo grupo está associado ao Centro de Arte Contemporânea Hallwalls, fundado em 1974 em Buffalo’s West Side (NY) por um conjunto de artistas, entre os quais destacam-se Cindy Sherman e Robert Longo.

⁴⁵⁴ Em sua homenagem-obituário ao artista Allan Sekula publicado na *October* em 2014, Benjamin Buchloh propõe uma chave de análise para a relação entre a *Pop* e a *Pictures*: “Sekula, like almost all the other artists of his generation, emerged from the critical dialogues he developed in response to the usages of photography in Pop Art and Conceptualism. Yet he did not take it for granted that photography had long since traded its ordinary referentiality for a mere simulational semiology, an artistic strategy that provided an apparently seamless transition from the citational relations to photography of Warhol and Ruscha to the work of Barbara Kruger and Richard Prince, Louise Lawler and Sherrie Levine” (BUCHLOH, 2014, p. 134). De um lado, Sekula não é incluído em sua própria geração justamente pelo artista investigar um realismo crítico distinto de seus pares; de outro, há de se indagar o motivo que leva Buchloh a propor uma aparente ininterrupta transição entre a *Pop* e a *Pictures*. A proximidade entre as estratégias

elaborar uma história do Modernismo euro-americano a partir das estratégias alegóricas de apropriação conforme a perspectiva *benjaminiana*, ele volta-se tanto para a *Pop Art* quanto para os artistas da Pictures Generation. Por mais iconoclastas que sejam, obras como *Erased De Kooning Drawing*, de Rauschenberg, e *Flags*, de Johns, são táticas temperadas e apaziguadoras de apropriação, promovendo uma reconciliação liberal entre o mundo da arte e o mundo do consumo, sintetizando assim o conflito entre a originalidade do artista modernista e a produção em massa da indústria cultural. Para o autor, a cultura de massa e a reprodutibilidade técnica são investigadas pelos artistas *Pop* como condições abstratas universais, fato que os desvirtua das condições históricas específicas de seu enquadramento institucional (seja a neutralização da arte pelo aparato museológico, seja a ideologia modernista, ou ainda a distribuição da pintura como *commodity*). “Here lies”, conclui Buchloh,

one of the explanations of the social success of Pop art, and the secret behind its present rediscovery and glamorous institutionalization. If read against the historical moment, which was dominated by abstract expressionist aesthetics and ideology, Rauschenberg’s *Erased De Kooning Drawing* and Johns’ first *Flag* might have appeared at first to be scandalous representations that denied the validity of traditional concepts of individual expression and authorship. Compared to the radical epistemology and seemingly inexhaustible shock of Duchamp’s three-dimensional, unaltered ready-made, however, they are delicate constructs of compromise, refining gestural definition and juxtaposing individualized painterly craftsmanship with seemingly anonymous mechanicity (BUCHLOH, 1982, p. 46).

O que falta à produção *Pop* é justamente a autocrítica modernista – anunciada por Greenberg em sua crítica ao “movimento” –, que permitiria aos artistas investigar as determinações institucionais e ideológicas nas quais suas obras estão inseridas, resultando, portanto, em uma reconciliação entre as esferas da arte e do consumo. A integração entre a autorreferencialidade formalista e o choque *duchampiano* se manifesta apenas posteriormente na Arte Conceitual, de maneira específica, nos trabalhos de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke e Lawrence Weiner.⁴⁵⁵ Tais artistas

omitiria as discontinuidades ou a aparência esconderia diferenças mais cruciais? Ao comentar o sucesso institucional da *Pop*, Andreas Huyssen desenvolve um argumento distinto de Buchloh, reconhecendo o caráter transgressor do “movimento” em sua conexão com os questionamentos promovidos pela *neo-avant-garde* e pelo Pós-Modernismo da década de 1960 e também pelos movimentos sociais antiguerra, havendo neste elo uma sugestão também quanto à *Pictures*: “Pop in the broadest sense was the context in which a notion of the postmodern first took shape, and from the beginning until today, the most significant trends within postmodernism have challenged modernism’s relentless hostility to mass culture [...] Of course, the ‘success’ of the pop avant-garde, which itself had sprung full-blown from advertising in the first place, immediately made it profitable and thus sucked it into a more highly developed culture industry than the earlier European avant-garde ever had to contend with. But despite such cooption through commodification the pop avant-garde retained a certain cutting edge in its proximity to the 1960s culture of confrontation” (HUYSEN, 1984, p. 16-22).

⁴⁵⁵ Em “Reinventing the medium: Introduction to Photograph”, Krauss descreve do seguinte modo a apropriação do fotojornalismo por esta vertente da Arte Conceitual (distinta, portanto, das premissas de Kosuth), sugerindo também um encadeamento genealógico: “It is this inherently hybrid structure of photography [an always potential mixture of image and text] that is recognized in one of the major gambits of photoconceptual practice when Dan Graham’s *Homes for America* (1966) or Robert Smithson’s *A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey*

desenvolvem táticas de apropriação que tratam de questionar as convenções institucionais, ideológicas e discursivas que circunscrevem a exibição de uma obra de arte, desenvolvendo uma “**situational aesthetics**” que trata de expandir o conceito de “site-specificity” para além de uma discussão meramente arquitetônica ou espacial.

O filtro conceitual dos artistas associados a uma “**situational aesthetics**” marca a diferença entre a *Pop* e a *Pictures*. Ao contrário da reconciliação liberal da *Pop*, a *Pictures Generation* parte da crítica institucional desenvolvida pela geração anterior, ampliando o raio de sua investigação. Se os artistas conceituais estão envolvidos em uma análise do lugar e da função da prática estética no interior dos discursos e das instituições modernistas, artistas como Cindy Sherman, Louise Lawler, Sherrie Levine, Martha Rosler, Dara Birnbaum, Jenny Holzer e Barbara Kruger orientam suas atenções para os enquadramentos institucionais que condicionam a experiência cotidiana, não mais restrita, portanto, ao campo modernista. “In their projects”, declara Buchloh, “the languages of television, advertising, and photography, and the ideology of everyday life, were subjected to a formal and linguistic analysis” (BUCHLOH, 1982, p. 48). O perigo dessas práticas estaria, para Buchloh, associado a uma aceitação complacente e fatalista do desmantelamento do sujeito operado pelo capitalismo, não fornecendo aí nenhuma alternativa ao processo de reificação. Sendo assim, o dandismo de Levine e Lawler correria o risco de ser assimilado institucionalmente tal como o dandismo de Warhol e da *Pop Art*, tendo essas estratégias compartilhado a recusa da autoria individual, reforçando as condições espalhafatosas da reificação cultural. O perigo, todavia, é compartilhado por toda e qualquer produção artística cuja crítica só é bem-sucedida temporariamente até ser absorvida institucionalmente: o fatalismo encontra-se, portanto, na própria lógica argumentativa do autor.

A onipresença da imagem efetua uma reconsideração da própria realidade. Se, tradicionalmente, pressupunha-se uma relação de transparência e derivação entre a imagem e o mundo, argumenta-se agora que **a imagem adquire a opacidade de seu referente, não sendo uma mera representação do mundo, mas tomando o seu lugar e o povoando abundantemente**. As imagens não são, portanto, mais um instrumento de interpretação da realidade, mas, no contexto pós-modernista, a própria realidade. A substituição do mundo pela imagem – a realidade como representação – está estreitamente associada ao desenvolvimento tecnológico que, a cada dia, disponibiliza dispositivos mais “amigáveis” aos usuários de modo que eles abram mão de qualquer conhecimento especializado sobre o funcionamento da máquina, agindo de acordo com as prescrições do fabricante. A facilidade na produção da imagem traduz-se então em uma facilidade em colecioná-la, sendo a fotografia, conforme propõe Sontag, um modo de apropriação e certificação da experiência na mesma medida em que também a recusa. Esta ambiguidade de nosso comportamento

(1967) assumes the guise of photojournalism, marrying written text to documentary-photographic illustration. This would become the model for many other types of photoconceptual work – from the self-imposed shooting assignments of Douglas Huebler or Bernd and Hilla Becher to the landscape reportages of Richard Long or the documentary pieces of Allan Sekula – as it would also be generative of a variety of narrative photoessays, from those by Victor Burgin or Martha Rosler to younger artists like Sophie Calle. Its historical origins [...] are to be found in the avant-garde’s original embrace of photojournalism in the 1920s and ’30s [...]” (KRAUSS, 2003, p. 196-7).

com a imagem – colecionar e abster-se – é agravada de modo bastante cirúrgico no contexto pós-modernista, sendo precisamente para esta questão que se direcionam os artistas associados à Pictures Generation.

Pode-se dizer então que esta geração está fundada em uma espécie de atualização perversa do museu imaginário de André Malraux. Articulados sobre o duplo sentido desta expressão – a interseção entre um museu de imagens e um lugar mental, do imaginário –, os artistas da *Pictures* abordam o mundo como um apanhado de imagens. Se a realidade é representação,⁴⁵⁶ o sujeito é mais um elemento deste universo, não detendo nenhum tipo de privilégio que o diferencie ontologicamente de seu contexto. A fertilidade desta perversão está no cerne das poéticas aqui consideradas, em um contexto onde a imagem nivela o mundo, de modo que “the actual event and the fictional event, the benign and the horrific, the mundane and the exotic, the possible and the fantastic: all are fused into the all-embracing similitude of the picture” (CRIMP, 2005, p. 18). **Se o Modernismo está fundado em uma rejeição da representação em favor da valorização da autonomia formal dos significantes, desaguando, por fim, em uma investigação fenomenológica que restitui uma crença na presença imediata, o Pós-Modernismo reabilita a representação sob um enquadramento pós-estruturalista, analisando criticamente a cisão entre o que pode ou não ser representado.** Neste questionamento das condições e premissas da representação, encontra-se o local de interseção entre a crítica pós-modernista e a crítica feminista, uma vez que à mulher coube, ao longo da história da arte, a posição de objeto representado e não de criador da representação. “It must be emphasized”, propõe Owens, “that these artists are not primarily interested in what representations say about women; rather, they investigate what representation *does* to women” (OWENS, 1998, p. 82).

4.1.5.4

Os suplementos cruciais de Louise Lawler

A investigação do caráter onipresente e enigmático das imagens configura uma importante mudança em relação às gerações precedentes. Esta alteração não é realizada apenas em relação aos preceitos modernistas, mas também em relação à pesquisa minimalista e conceitual, tendo reaparecido, segundo Crimp, “the realm of imagination [...] to displace the analytic and perceptual modes of our recent past” (CRIMP, 2005, p. 18). Seguindo a perspectiva de Krauss, o autor aborda o Minimalismo a partir do ilusionismo fenomenológico proposto pelas obras, sendo especificamente este deslocamento da ilusão do espaço pictórico para o espaço real que lhe interessa, de vez que a *performance art* parte de onde o Minimalismo chegou, investigando o ilusionismo *in loco*, como propõe Crimp em sua análise de Joan Jonas:

Joan Jonas adopted strategies for presenting the space of performance as illusionistic. Working outdoors, with performance and audience separated at great distances, she exploited such natural illusionistic phenomena as depth-of-field distortion and discontinuity of sound and image. In later indoor works,

⁴⁵⁶ Esta também é a chave analítica de Krauss para a fotografia surrealista, como se verá mais adiante.

Jonas converted event into image using the simultaneous broadcast capacity of video. Often, it was only by looking at the video monitor that the viewers could fully apprehend what was happening directly in front of them. And the images that Jonas used confronted psychological subjects directly: narcissism in *Organic Honey's Visual Telepathy*, childhood memory in the games of *Delay, Delay*, the imagination of the exotic in *Twilight* (CRIMP, 2005, p. 19).

Resulta daí a conclusão de que a representação não está fora da realidade, sendo, de fato, uma parte inescapável desta. Crimp sugere que a representação surge enquanto tal, não estando subordinada a um referente prévio nem sendo um caminho para a transcendência. Trata-se, portanto, do **mundo enquanto uma cadeia paradigmática de representações**. Justamente por isso, os artistas reunidos em torno da *Pictures* se voltam não mais para os modelos a serem representados, mas para as imagens que povoam o seu entorno. Ao se interessarem por esse acervo de imagens, os artistas, todavia, lançam estratégias que descortinam a falsa transparência dessas imagens, devolvendo-lhe, então, sua opacidade. Assim, uma luta de boxe não se inscreve em um campeonato (Jack Goldstein), um *film still* não se refere a uma narrativa (Cindy Sherman ou Robert Longo), a imagem do presidente não reforça sua conduta (Sherrie Levine), o desenho do ditador não revela sua perversidade (Troy Brauntuch) etc. Isoladas de seus contextos mitologizantes-sintagmáticos pelos quais opera-se uma transformação da cultura em natureza (Barthes), essas imagens são devolvidas à opacidade cultural da qual emergem:

Representation has returned in their work not in the familiar guise of realism, which seeks to resemble a prior existence, but as an autonomous function that might be described as “representation as such.” It is representation freed from the tyranny of the represented (CRIMP, 2005, p. 19).

Não se trata, porém, de uma denúncia, mas, antes, da investigação de um *modus operandi* fundado na interseção entre um espaço mnemônico e um espaço cultural. A memória assume em Crimp uma importância devido ao seu modo de funcionamento infiel às contiguidades, deslocando fragmentos para novos contextos onde esses elementos justapõem-se e sobrepõem-se a outros. Além disso, o espaço da memória é simultaneamente íntimo e remoto, próximo e distante, sendo exatamente esta ambiguidade entre algo real, porém espectral, que Crimp se esforça por enxergar, por exemplo, nas obras de Goldstein.

De modo semelhante a Crimp, Krauss também se esforça por analisar as obras dos artistas associados à *Pictures Generation* não tanto pelo viés da denúncia, mas segundo uma perspectiva utópica ou complacente de suposta reabilitação. Este é o caso, por exemplo, de seu texto “Louise Lawler: Souvenir memories”, no qual a obra da artista – que também atuara em colaboração com Levine no coletivo *A Picture is No Substitute for Anything*⁴⁵⁷ – é interpretada a partir da perspectiva da figura *benjaminiana* do colecionador. Em termos gerais, a obra de Lawler resulta de uma atividade documental da artista, por meio da

⁴⁵⁷ Com esta iniciativa, a dupla propunha-se a evidenciar as condições que governam um projeto expositivo. Sobre esse trabalho, Lawler comenta: “We were presenters, taking on the position of the gallery, not being subsumed by it. A consistent, conservative invitation was sent out, announcing an exhibition that was a matter of agreement between the two of us – sometimes her work, sometimes my work, in different locations, for one night only” (LAWLER, 1994, p. 106).

qual são fotografadas coleções de arte *in situ*, seja em galerias, museus, leilões, armazéns ou residências privadas. “From the very beginning”, relata Buchloh,

Lawler had been committed to withdrawing the aesthetic object and withholding its artistic or artisanal manufacture, preferring instead to take the fates and (mis-)fortunes of already existing and circulating aesthetic objects as her singular point of departure (BUCHLOH, 2013, p. 76).

Buchloh interpreta a escolha de Lawler pelo *medium* fotográfico como uma estratégia derivada da recusa operada pela geração conceitual precedente em produzir mais artefatos que, no final das contas, seriam acumulados institucionalmente. Conceitualmente, as opções de Lawler são enquadradas, de um lado, pelo nascimento do leitor vinculado à morte do Autor decretada por Barthes e, de outro, pelo coeficiente artístico *duchampiano* resultante da diferença entre o inexpresso intencionado e o expresso não intencionado do ato criador. Neste contexto, as imagens de Lawler exibem menos as obras de arte do que as próprias condições de exibição associadas a determinações estéticas, econômicas e sociais, operando um nivelamento entre as produções artísticas e os demais objetos que as rodeiam, de modo a solapar as distinções ontológicas entre eles, anunciando uma crise de categorias e um entrelaçamento de ordens discursivas distintas. Tal indistinção, vinculada à absorção da arte no terreno especulativo das trocas econômicas e culturais, associa-se invariavelmente à implosão pós-modernista das categorias resultante da espetacularização do mundo que transforma tudo em signo, em representação. É justamente esta onipresença do espetáculo – associada à teatralidade enquanto simulacro teorizada por Crimp – que Krauss elege como contexto da obra de Lawler.

Em seu ensaio, Krauss focaliza uma série específica de Lawler, na qual a artista insere suas fotografias em pesa-papéis transparentes, produzindo assim imagens miniaturizadas dispostas sobre pedestais que exigem uma aproximação do observador para que sejam de fato vistas.⁴⁵⁸ O mecanismo de visualização evidencia a apropriação da artista de produtos *kitsch* comuns à indústria de turismo, configurando, assim, um comentário quanto à própria transformação da arte em souvenir de luxo. Há aqui uma reversão da capacidade de difusão pública da fotografia, visto que cada mundo miniaturizado em um dispositivo óptico requer uma experiência individual dentro do espaço expositivo, anunciando, por assim dizer, o destino da arte enquanto peça privada de colecionador. Tal reversão instaura uma dimensão utópica, visto que “what one could call the utopian dimension of Lawler’s paperweight objects is that they are never completely or satisfactorily open to their own photographic reproduction: the lens producing, here, its own form of opacity and thus of resistance” (KRAUSS, 2000, p. 198).

Deixando de lado o fato de as fotografias dos pesa-papéis encontradas *online* revelarem o contrário, a resistência da película de cristal à reprodução fotográfica é a chave formal pela qual Krauss formula uma distinção entre as coleções do colecionador e do consumidor. Seguindo a opinião de Benjamin sobre o colecionador, para quem esta figura consegue libertar os objetos de suas

⁴⁵⁸ O ensaio de Krauss, publicado em 1996, parece se referir à exposição de Lawler *External Stimulation*, na Metro Pictures, em Nova York, entre 26 de fevereiro e 26 de março de 1994. Tal hipótese é factível, pois as obras da exposição – dez pesa-papéis e a fotografia *Salon Hodler* – são as mesmas investigadas por Krauss.

determinações funcionais, Krauss considera as fotografias de Lawler instrumentos de semelhante atribuição. Para isso, ela lê o colecionador *benjaminiano* como aquele inserido em um Quarto das Maravilhas (*Wunderkammer*), gabinete de curiosidades da época dos descobrimentos, precursor dos museus e ideologicamente associado ao colonialismo.⁴⁵⁹ É precisamente para este caráter ambíguo do quarto de maravilhas que a dimensão utópica da obra de Lawler se abre:

The easiest reaction one can have to the disparate assortments Lawler documents as she tracks works of art back to their present spaces of “private” consumption, where they join the sleek jumble of domestic or commercial furnishings as so much expensive décor, is that of contempt for the collectors who now subject this art to a set of debased functions. But another reaction, Lawler also teaches us, is possible as well. It is far less judgmental and in so being opens the image up to that stunned immobility that can be associated with wonder [...] If Lawler’s camera documents the contemporary collector’s powers to compose, a power that implies everywhere a force of subjugation, it also – in the very stillness and distance of its gaze – puts wonder in place. No matter how temporarily and with what ambivalence (KRAUSS, 2000, p. 203-5).

A ambivalência focalizada por Krauss refere-se à distância que a poética de Lawler assume em relação à crítica institucional. Quanto a isso, Foster comenta que “sometimes this critique tended to be a little paranoid, for it projected the art institution as a Big Brother of oppressive walls and carceral discourses” (FOSTER, 2013, p. 105). Em vez de evidenciar os grandes aparatos institucionais, Lawler interessa-se pelos “suplementos cruciais”, conforme ilustra sua apropriação do pesa-papéis. Em sua qualidade de objeto menor associado à memória, este artefato aponta para a rede de suplementos – cartões-postais, publicações, fósforos, marca-livros etc. – que apoia (e até mesmo define) o processo de legitimação de uma obra de arte, sendo este o foco de Lawler em muitos de seus trabalhos. Além disso, ao enquadrar fragmentos de enquadramentos, focalizando os arranjos expositivos públicos e privados, a artista focaliza a mistura de extratos culturais (antiquários, modernos, primitivos, industriais etc.). O foco está nos arranjos que conferem valor, mas não aqueles associados à autonomia modernista. Devido a isso, “what Lawler shows us, often enough, is less an arrangement than a derangement of pictures. She rarely presents art in all its glory; rather, its autonomy is already lost or never achieved in the first place” (FOSTER, 2013, p. 109).

A leitura empreendida por Foster baseia-se em grande parte naquela formulada por Andrea Fraser em “In and Out of Place”, sendo esse texto, publicado originalmente em 1985 na *Art in America*, uma das primeiras análises da poética de Lawler.⁴⁶⁰ É nele que Fraser interpreta as obras de Lawler enquanto

⁴⁵⁹ Especificamente em relação às fotografias de coleções particulares, Andrea Fraser descreve: “In Lawler photographs of private collections, art is represented as simply one object among many in a chaos of accumulation; in the domestic interior, art – whether ‘tastefully arranged or indifferently juxtaposed’ – is assimilated into a backdrop of decorative commodities [...] Even after object are withdrawn from exchange, the legacy of privileged expenditure is never severed from their pedigree” (FRASER, 2013, p. 9).

⁴⁶⁰ Fraser relembra do seguinte modo a ocasião: “I was a student in the Whitney Museum Independent Study Program, sitting in on Craig Owen’s art criticism class at the School of the Visual Arts. I had met Louise through Allan McCollum, whom I met through Thomas Lawson, who also taught at SVA, and I proposed to Craig that I write something about Louise for his

“exposições de exposições”, isto é, enquanto projetos que expõem o aparato cultural no qual eles estavam situados na exata medida em que se inserem nestes:

For an artist to write reviews, curate exhibitions, or run a gallery is a contemporary art-world commonplace. But these occupations are usually regarded as secondary; the artist is identified primarily as a producer of a body of works, which other activities only supplement. By abdicating this privileged place of artistic identity, Lawler manages to escape institutional definitions of artistic activity as an autonomous esthetic exploration. Her objective is not so much to uncover hidden ideological agendas, but to disrupt the institutional boundaries that determine and separate that supposedly merely supplements them (FRASER, 2013, p. 3).

Fraser se refere aqui ao fato de Lawler cumprir não apenas o papel de artista, mas também o de publicitária e/ou o de curadora, sendo esta estratégia de apropriação de outras funções e discursos constituintes do aparato cultural que distingue a poética de Lawler de seus pares pós-modernistas. “In the context of a postmodern discourse centered in the displacement of images and objects”, afirma Fraser, “she displaced herself, particularly within positions of presentation” (FRASER-BAKER, 2013, p. 71). Lawler inclui em sua prática artística um conjunto de atividades que comumente são consideradas atribuições desses profissionais: fazer logos para a galeria, elaborar convites⁴⁶¹ ou distribuir gratuitamente caixinhas de fósforos em eventos alheios⁴⁶² etc.; e também arranjar expositivamente trabalhos de terceiros (a *one-woman show* na Metro Pictures em 1982, onde ela realizou a curadoria, diga-se assim, de obras produzidas pelos artistas associados à galeria) e, associado a isso, “teatralizar” suas exposições de modo que determinados elementos expositivos (refletores) deixem de iluminar os objetos para focalizar o próprio aparato institucional (no Artists Space, 1978). Resulta daí um duplo deslocamento que, por um lado, insere estas atividades marginais no centro da arena expositiva e, por outro, situa a própria prática artística à margem da moldura institucional, de modo a evidenciá-la criticamente.

A poética de Lawler permite a Fraser, assim como a Buchloh, estabelecer uma conexão entre os artistas da crítica institucional e a Pictures Generation.⁴⁶³

class. He said, well, why don't you develop something serious and I'll try to get it into *Art in America*. He was an editor there at the time. He was a big fan of Louise's work. Very little had been written about her at that time. I was nineteen” (FRASER-BAKER, 2013, p. 70).

⁴⁶¹ O *invitation card* para o espetáculo de dança *Swan Lake* no Lincoln Center, 1981; *A Picture is no Substitute for Anything*, 1981-82, em parceria com Levine; ou ainda a inserção de Lawler na *Documenta 7*, na qual a artista, sem ser convidada a participar, refaz a carta-convite do curador R.H. Fuchs, deslocando o conteúdo do texto para o cabeçalho do documento, nivelando, portanto, informações burocráticas e a retórica curatorial. Cópias desse documento foram então postas à venda nos arredores da exposição.

⁴⁶² Um dos exemplos ocorreu em 1982 em uma *lecture* de Julian Schnabel em Los Angeles, na qual Lawler distribuiu à plateia caixas de fósforos nas quais estava impresso o título do evento. O fato de esta estratégia prescindir dos mecanismos tradicionais de exibição e difusão de uma obra de arte permite a George Baker compará-la com as *Inserções em circuitos ideológicos*, de Cildo Meireles (FRASER-BAKER, 2013, p. 66). Os convites e as caixinhas de fósforos seriam considerados por Fraser como os mais próximos de uma contraprática, enquanto que as demais estariam no campo do símbolo, na medida em que a relação entre o artista e a instituição, por mais questionada que esteja, permaneceria intacta (FRASER, 2013, p. 6).

⁴⁶³ A associação entre Fraser e Buchloh não é arbitrária. A interpretação de Fraser para a obra de Lawler deve-se também à leitura que Buchloh, Crimp e Owens estavam realizando da crítica institucional, conforme lembra a própria artista: “My own essay about Louise's work from 1985

Fraser, todavia, nota uma diferença entre as duas abordagens, não sendo esta associada especificamente à ampliação da atuação crítica para além dos muros institucionais, conforme propôs Buchloh. Se os projetos de Lawler se distinguem daqueles elaborados por Broodthaers, Haacke, Graham, entre outros, é pelo fato de a artista deslocar seu foco da instituição concreta para uma rede anônima de suplementos que constituem o aparato cultural. “Lawler can be differentiated from these artists”, reflete Fraser, “for rather than situate institutional power in a centralized building (such as a museum) or a powerful elite that can be named, she locates it instead in a systematized set of presentational procedures that name, situate, centralize” (FRASER, 2013, p. 4). Mas a ampliação da qual fala Buchloh não é, contudo, contrária à abordagem de Fraser, porque ela observa no trabalho de Lawler, especialmente em suas fotografias, os usos sociais do objeto artístico, da maneira como uma obra é um procedimento para simbolizar a posição relativa do colecionador no universo hierárquico corporativo e privado (as coleções), lidando não apenas com questões referentes à autoria, mas à posse, ao *status* social e, evidentemente, ao valor.

Desse modo, por mais que Lawler seja uma expoente da Pictures Generation, há em seus projetos um viés mais próximo da crítica institucional que a distingue da geração pós-modernista. Seria esta, pelo menos, a opinião de George Baker em 2004, ao refletir sobre o fracasso da *Pictures* devido justamente à sua perfeita inserção na lógica do mercado de arte. Ao se referir à geração posterior, aquela de Andrea Fraser, Baker compara:

It is clear that the younger generation of critical artists who follow the generation of Lawler, Barbara Kruger, McCollum, and Sherrie Levine surely reacted to the commercialization of most of those practices in their embracing of the gallery system, in their strategy of working with and within it. This younger generation surely hasn't followed the golden path that leads to a gallery career at Mary Boone, Paula Cooper, Marian Goodman, or Metro Pictures. Maybe Lawler once again is somewhat of an exception. She didn't turn out to be a

In and Out of Place, may have been part of that process. The first generation of ‘institutional critics’ – Marcel Broodthaers, Hans Haacke, Daniel Buren, Michael Asher – had been active since the late 1960s. But it was only in the early 1980s, with essays by critics like Benjamin Buchloh, Douglas Crimp and Craig Owens, that those practices began to be identified as ‘institutional critique.’ My generation, as students of those critics, was taking their ideas up, almost at the same time as the critics were publishing them, but as already codified” (FRASER-BAKER, 2013, p. 69). Fraser ainda estabelece uma comparação entre as estratégias das três “gerações” da crítica institucional – a de Broodthaers, a de Lawler e sua: “The first generation of Conceptual artists and ‘institutional critics’ may have pursued a kind of self-instrumentalization as a transgressive in the context of a critique of artistic autonomy. Many artists of my generation, on the other hand, have taken up that self-instrumentalization in the context of what increasingly looks like the historical dissipation of artistic autonomy, pursuing a literal functionalization rather than a strategic one” (FRASER-BAKER, 2013, p. 74). Assim, enquanto que a crítica institucional volta-se contra a autonomia da arte, a estratégia de Lawler é simbólica, revelando os usos sociais e o aparato cultural da arte, com algumas táticas que podem ser consideradas enquanto contrapráticas. Fraser e seus pares estão, por sua vez, em um contexto em que a autonomia da arte já não é uma questão, investigando ações de crítica institucional mais literais. Em 1993, na mesa *The Politics of Signifier I*, Buchloh questiona a eficácia da crítica institucional, indagando: “Who says either institutional critique or site-specificity at this moment of time, for this generation artists, is a crucial strategy? Are we trying to establish an academic continuity of concepts of institutional critique or site-specificity as though they are in and of themselves valid? There, might be a moment when we have to recognize that institutional critique is a historically completed or futile project at this point in time” (FOSTER *et al.*, 1993, p. 14).

Barbara Kruger; she didn't turn out to be a Cindy Sherman (FRASER-BAKER, 2013, p. 74-5).

4.1.5.5

Fotografia: uso social versus espaço discursivo

Em *Un arte medio – ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Pierre Bourdieu – para quem o pós-moderno e a “morte do sujeito” são uma bobagem, de uma banalidade extraordinária – passa a investigar o advento fotográfico através das funções sociais atribuídas a esta atividade. Para o autor, a sociologia pode responder às indagações referentes à onipresença da fotografia, pois:

la explicación sociológica está en condiciones de dar razón de esta práctica íntegramente y, más concretamente, de sus instrumentos, de sus objetos predilectos, de sus ritmos, de sus ocasiones, de su estética implícita e, incluso, de la experiencia que hacen de ella los sujetos, de las significaciones que le atribuyen y de las satisfacciones psicológicas que de ella obtienen (BOURDIEU, 2003, p. 57).

Ao investigar a fotografia como uma prática social, Bourdieu focaliza o uso que dela fazem as famílias (incluindo aí o turismo).⁴⁶⁴ Neste caso, as imagens fotográficas seriam mais um instrumento de sociabilidade que tendem a reforçar a unidade familiar por meio dos registros das cerimônias que constituem a narrativa de cada grupo. Sendo assim, há uma equivalência entre a prática fotográfica e os demais atos sociais, visto que todos se inscrevem em um circuito de trocas ritualmente impostas. O álbum de família é então considerado pelo autor um sociograma em que se reconhecem e se reforçam os vínculos familiares. Devido a isso, Bourdieu conclui que “es natural que la fotografía sea objeto de una lectura que podríamos llamar sociológica, y que nunca sea considerada en sí misma y por sí misma, según sus cualidades técnicas o estéticas” (2003, p. 60). O autor nega à fotografia, portanto, um espaço discursivo propriamente estético.

Assim, visto que a prática fotográfica está invariavelmente atada à sua função social, não é possível abordá-la enquanto uma estética autônoma. A submissão da intenção fotográfica às funções familiares tradicionais não autoriza, portanto, considerar a imagem fotográfica em si mesma, fora de um circuito social pautado pelo reconhecimento: a fotografia deve sublinhar os arquétipos familiares através dos registros de sua constituição. O caráter arquetípico da imagem fotográfica resulta diretamente de sua função social associada às cerimônias e aos rituais familiares: a fotografia assegura a continuidade do regime social por meio dos exemplos particulares registrados pela câmera. Os

⁴⁶⁴ Sontag também se volta para as práticas fotográficas associadas à família e ao turismo no primeiro ensaio de *On Photography*. “Through photographs, each family constructs a portrait-chronicle of itself – a portable kit of images that bears witness to its connectedness” (SONTAG, 1977, p. 8). Quanto às fotografias de turismo, a ensaísta pontua a ambiguidade desta prática, ao mesmo tempo certificando e recusando a experiência. Por fim, nota-se que, diferentemente de Bourdieu, Sontag considera a família enquanto uma instituição de controle ao lado da polícia, apontando, com isso, para o uso social da imagem fotográfica pelos escritórios criminais.

estereótipos são encontrados explicitamente tanto na eleição dos objetos quanto nas técnicas de expressão: as imagens de viagens nas quais o sujeito posa diante do monumento, a frontalidade dos registros cerimoniais, o repertório comum ao álbum de família, tudo isso reforçaria a tarefa fundamentalmente convencional da fotografia e que a sociologia tem o poder de descortinar. Pois, “la práctica fotográfica, ritual de solemnización y de consagración del grupo y del mundo, cumple perfectamente las intenciones profundas de la estética popular de la fiesta, de la comunicación con los otros hombres y de la comunión con el mundo” (BOURDIEU, 2003, p. 161). Sendo assim, os usos sociais definem a verdade social da fotografia.

Se a fotografia é um instrumento de sociabilidade que tende a reforçar os laços e reproduzir os valores implícitos a cada *éthos* de classe, constituindo com isso uma alegoria sociológica, sua prática artística está localizada no extremo oposto desta função. A prática fotográfica artística, ao desvirtuar-se das funções tradicionais de integração da fotografia, recaem, com isso, em um isolamento, tornando-se uma prática de exceção. A opinião não é restrita a Bourdieu, tendo Susan Sontag semelhante posicionamento quando afirma que “it was only with its industrialization that photography came into its own as art. As industrialization provided social uses for the operations of the photographer, so the reaction against these uses reinforced the self-consciousness of photography-as-art” (SONTAG, 1977, p. 7). Bourdieu e Sontag estabelecem, com isso, uma dicotomia entre uma prática corrente e uma prática artística, sugerindo que a consideração da fotografia como arte se institui apenas enquanto rejeição de sua função social difundida. Além disso, considerando o *éthos* de cada classe, dentre os grupos sociais estudados por Bourdieu, aquele que mais tende a atribuir uma qualidade artística à fotografia é o dos grande executivos, sugerindo o autor a presença de uma distinção estética em função da distinção econômica (Bourdieu, porém, aponta para uma contradição entre propósito e comportamento, na medida em que o discurso desta classe não corresponde à sua prática: enquanto dizem que rejeitam as funções tradicionais, suas fotos revelam a adesão a elas).

Se a fotografia, a despeito de sua juventude, é utilizada para reforçar os tradicionais valores sociais, as premissas estéticas que governam sua prática são aquelas, pois, encontradas nas manifestações artísticas convencionais. Desse modo, a consideração da fotografia enquanto prática objetiva pautada pela veracidade está baseada em um convenção que rege a perspectiva pictórica desde o Renascimento. Assim, a definição da imagem fotográfica se baseia, portanto, em uma convenção. E se a fotografia enquanto arte funda-se nos pressupostos de outras artes, delineia-se aqui uma hierarquia entre as manifestações artísticas de modo que a primeira seja considerada uma arte menor, órfã de um espaço discursivo próprio e autônomo. Enquanto arte, a fotografia é um “gênero” menor submetido aos imperativos conceituais e estéticos de suas irmãs mais velhas. Sendo assim, as premissas estéticas desenvolvidas nas outras artes são meramente aplicadas para o caso fotográfico, a fim de se desvirtuar de sua função tradicional. A busca estética é, no melhor dos casos, um efeito da necessidade de distinção social:

Todo discurso sobre la fotografía adopta el tono artificioso de un ejercicio de retórica, porque en él se ponen en juego sentimientos o gustos que no se aplican a su propio objeto. En virtud de no haber recibido una verdadera *consagración* social, la fotografía sólo puede afirmar su valor a partir de un decreto de la voluntad de cada espectador quien, porque le gusta y no porque el código

cultural lo imponga, puede decir promover-la, como si fuese un juego y sólo por un momento, a la dignidad de objeto de arte (BOURDIEU, 2003, p. 108).

Em “Note on Photography and the Simulacral”, Krauss inverte a proposição de Bourdieu de que a fotografia é uma arte menor que trata de se apropriar das premissas estéticas das manifestações anciãs. Ressoa na estratégia da ensaísta a sugestão de Walter Benjamin quando indaga como a invenção da fotografia alterou a natureza da arte. Pode-se, de fato, considerar todo o empreendimento de Rosalind Krauss com respeito à fotografia como uma resposta a este comentário de Benjamin. Seguindo a sugestão do filósofo, a ensaísta não propõe, assim como Bourdieu, observar de que modo o advento fotográfico reforça e reproduz as convenções sociais e artísticas, mas, antes, as questiona e altera. Sendo assim, nesse ensaio, Krauss se coloca em posição diametralmente contrária à de Pierre Bourdieu, investigando de que modo a pintura e a escultura são modificadas a partir da indistinção entre cópia e original efetuada pela fotografia:

By exposing the multiplicity, the facticity, the repetition and the stereotype at the heart of *every* aesthetic gesture, photography deconstructs the possibility of differentiating between original and copy, the first idea and its slavish imitators. The practice of the multiple, whether one speaks of the hundreds of prints pulled from the same negative or the hundreds of fundamentally indistinguishable photographs that could be made by the Japanese men – this practice has been understood by certain artists as not just a degraded or bad form of the aesthetic original. It has been taken to undermine the very distinction between original and copy (KRAUSS, 1984, p. 59).

O trabalho de Cindy Sherman é um caso em pauta, uma vez que suas fotografias reproduzem o já reproduzido, ou seja, os estereótipos que dominam a produção cultural. Assim como os motivos, a execução das imagens fotográficas, bem como as suas condições formais, está submetida aos ditames difundidos pela sociedade de consumo. Quanto a isso, o uso da fotografia por Sherman confirma a função social publicitária e de entretenimento característica do capitalismo tardio. Para Krauss, o fato de Sherman ocupar as duas posições da prática fotográfica – fotógrafa e fotografada – estabelece uma associação entre os dois elos resultando em uma recusa em se considerar a figura do artista enquanto fonte de originalidade. Assim, Sherman descarta a distinção tradicional entre o artista, enquanto modelo de subjetividade, e o mundo das aparências cotidianas, encenando a si mesma como um conjunto de estereótipos consumistas. A obra de Sherman indica a entrada no mundo do simulacro enquanto jogo de superfícies, em que as distinções entre realidade e aparência são abolidas e impossibilitadas. Mas não apenas isso, ela indica também um espaço discursivo próprio à fotografia, ao contrário do que supõe Bourdieu:

Given its power to do this – to put into question the whole concept of the uniqueness of the art object, the originality of its author, the coherence of the oeuvre within which it is made, and the individuality of so-called self-expression – given this power, it is clear that, with all due respect to Bourdieu, there *is* a discourse proper to photography; only, we would have to add, it is not an aesthetic discourse. It is a project of deconstruction in which art is distanced and separated from itself (KRAUSS, 1984, p. 63).

O espaço discursivo da fotografia, não sendo estético, é pós-estruturalista. Sherman é um caso a ser considerado aqui, visto que sua obra seria metalinguística, propondo um questionamento crítico das premissas e dos mitos que governam o discurso estético da arte.

4.1.5.6

Cindy Sherman e o mito pós-modernista

Outra artista que Crimp inclui em *Pictures* – “providing the first serious critical context for her work” (KRAUSS, 2000, p. 122) – é Cindy Sherman, cujos *film stills* reforçam a condição teatral dessa geração, sendo, pois, fragmentos de um sintagma cinematográfico jamais completo. Assim, o fato de essas imagens evocarem uma narrativa inexistente institui uma ambiguidade na medida em que se evoca a presença de um filme ausente. A obra de Sherman instaura uma tensão temporal, uma vez que o fragmento impõe-se como tal e ao mesmo tempo sugere um desenvolvimento imaginário além de si mesmo. A inacessibilidade dos eixos narrativos dos quais as fotografias de Sherman seriam meros fragmentos corresponde, para Crimp, ao ceticismo quanto à figura do criador que a obra da artista discute. O fato de ser a própria Sherman nos retratos não autoriza uma consideração biográfica de sua obra, mas, antes, revela a condição ficcional em torno de uma noção substancial de sujeito. Por mais que a artista escolha os perfis que deseja incorporar, estes mesmos perfis revelam-se como um conjunto de estereótipos culturais os quais Sherman nada mais faz do que reproduzir e citar. As fotografias de Sherman

[...] use art not to reveal the artist's true self, but to show the self as an imaginary construct. There is no real Cindy Sherman in these photographs; there are only the guises she assumes. And she does not create these guises; she simply chooses them in the way that any of us do (CRIMP, 1980, p. 99).

Ao longo de sua carreira, Sherman cria um conjunto de retratos – sendo simultaneamente figurinista, *performer*, fotógrafa, diretora de arte etc. – que sublinha a condição pós-moderna da arte contemporânea. Tal afirmação deve ser compreendida sobretudo tendo em vista a saturação de imagens que condiciona o mundo atual, tornando ingênua qualquer tentativa de acesso a uma realidade primordial. O caso de Sherman é exemplar, pois seus retratos apresentam, sem exceção, a condição de “being a copy without original” (KRAUSS, 2000, p. 102), ecoando assim a atividade fotográfica do Pós-Modernismo. Tal condição de simulacro que paira sobre a produção cultural da década de 1980 faz com que as tentativas de associar a cada fotografia o seu original sejam lidas por Krauss como um escandaloso equívoco. Os *film stills* e as heroínas cinematográficas que eles supostamente imitariam bebem, ambos, na fonte neobarroca dos clichês culturais. “Why, then”, indaga Krauss,

would the critic misrecognize the comparison, making one a copy and the other an original: Sherman, the artist, copying the “real” of the Hollywood film? Roland Barthes, the structuralist critic, would have a word with which to explain this strange hallucination; and that word would be *myth*: the art critic who “saw” the comparison as replication – *Untitled, Film Still* = image taken from real film

– was in the grip of myth, consuming it, Barthes would say (KRAUSS, 2000, p. 104).

A menção ao livro de Barthes para a análise de Cindy Sherman não é uma decisão isolada de Krauss. Trata-se, na realidade, de um recurso discursivo bastante difundido entre os críticos da *October* ao se referirem especificamente ao conjunto de artistas associados à Pictures Generation. Anteriormente, observou-se o modo como o terceiro sentido definido por Barthes é utilizado por Crimp no ensaio que batiza o movimento. Ao lado de Crimp, Buchloh circunscreve conceitualmente as estratégias de Louise Lawler no contexto da morte do autor teorizada por Barthes enquanto Hal Foster inclui a “pós-crítica institucional” da artista dentro da discussão empreendida pelo autor em “Da obra ao texto” tal como ela fora lida por Craig Owens em “From Work to Frame, or, is There Life After ‘the Death of the Author’?”.⁴⁶⁵ Mas é Buchloh quem, de modo mais esquemático, associa as táticas alegóricas de apropriação da Pictures Generation às *Mitologias* de Barthes, afirmando que este grupo de artistas “essentially followed Roland Barthes’ model of a secondary mythification in his classic essays *Mythologies* (1957), which, according to Barthes, attempts to deconstruct the mythical constructions of ideology” (BUCHLOH, 1982, p. 48), mesmo que Owens comente que “Buchloh does not acknowledge the fact that Barthes later repudiated this methodology – a repudiation that must be seen as part of his increasing refusal of mastery from *The Pleasure of the Text* on” (OWENS, 1998, p. 82).

A frequência com que os críticos empenhados em circunscrever as estratégias pós-modernistas citam os escritos de Roland Barthes – um dos autores associados ao estruturalismo e ao pós-estruturalismo – permite indagar qual seria a conexão entre o Pós-Modernismo e o pós-estruturalismo. Sem desconsiderar o impacto dos projetos pós-estruturalistas nas investigações artísticas e críticas – devendo estas serem verificadas nos limites estabelecidos pelas práticas específicas de cada autor –, esta questão aponta, de modo mais amplo, para uma pressuposta identidade entre o Pós-Modernismo e o pós-estruturalismo advinda de sua coexistência histórica. Assim, uma das respostas imediatas para a compreensão deste vínculo é o paralelismo histórico entre os dois “movimentos”. Há então a seguinte equivalência: o *new criticism* está para o Modernismo assim como o pós-estruturalismo está para o Pós-Modernismo. Tal compartilhamento histórico é contestado, todavia, por Andreas Huyssen, para quem:

poststructuralism is primarily a discourse of and about modernism, and that if we are to locate the postmodern in poststructuralism it will have to be found in the ways various forms of poststructuralism have opened up new problematics in modernism and have reinscribed modernism into the discourse formations of our own time (HUYSSSEN, 1984, p. 37-8).

⁴⁶⁵ É bastante significativo que em texto introdutório a respeito do pós-estruturalismo e da desconstrução no livro *Art Since 1900*, Krauss focalize justamente a questão do *frame*, vinculando a crítica institucional e a Pictures Generation: “The effort to escape from the aesthetic container, to break the chains of the institutional frame, to challenge the assumptions (and indeed the implicit power relations) established by the art world’s presuppositions was thus carried out in the seventies in relation to specific sites – galleries, museum, rock quarry, Scottish Highlands, California coast – which the work of art functioned to *reframe*. This act of reframing meant to perform a peculiar kind of reversal” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 43-4).

Para comprovar sua hipótese de que o pós-estruturalismo é uma teoria do Modernismo, Huyssen detecta, em primeiro lugar, uma tendência esteticista dessa corrente de pensamento a partir das noções de *écriture* e de Texto. Para o autor, o projeto pós-estruturalista institui um campo autônomo baseado nas práticas intertextuais e paraliterárias que nada mais fariam do que expulsar quaisquer determinações sócio-históricas. **Desse modo, o privilégio conferido ao Texto é lido por Huyssen como uma nova modalidade da autonomia modernista, de pretensões universais, pode-se dizer, na medida em que não existe nada fora da linguagem.** A universalidade da linguagem – baseada também nas interdições modernistas quanto à possibilidade do realismo, da representação, da subjetividade, da história etc. – instaura uma nova autonomia baseada em uma noção imaculada de textualidade, “a new art for art’s sake which is presumably the only kind possible after the failure of all and any commitment” (HUYSSSEN, 1984, p. 38). Em sua apropriação pelos escritores e pesquisadores dos Estados Unidos, o pós-estruturalismo conhece um processo ainda maior de despolitização, tal como comprova o privilégio concedido ao pensamento de Derrida e do segundo Barthes nos departamentos das universidades norte-americanas (como comprova a menção especificamente a eles por Krauss no breve ensaio “Poststructuralism and the Paraliterary”).

Tal despolitização é também anunciada pelo olhar retrospectivo dos pós-estruturalistas, plenamente conscientes das limitações e dos fracassos políticos dos movimentos modernistas:

The dilemma of modernism had been its inability, despite the best intentions, to mount an effective critique of bourgeois modernity and modernization. The fate of the historical avantgarde especially had proven how modern art, even where it ventured beyond art for art’s sake, was ultimately forced back into the aesthetic realm. Thus the gesture of poststructuralism, to the extent that it abandons all pretense to a critique that would go beyond language games, beyond epistemology and the aesthetic, seems at least plausible and logical. It certainly frees art and literature from that overload of responsibilities – to change life, change society, change the world – on which the historical avantgarde shipwrecked (HUYSSSEN, 1984, p. 40).

À parte a acusação violenta de Huyssen quanto ao esteticismo pós-estruturalista, a constatação do autor quanto à ausência de estudos pós-estruturalistas referentes às práticas pós-modernistas parece parcialmente adequada (aqui ecoa também a atualização da fenomenologia de Merleau-Ponty já comentada anteriormente). Assim, Barthes se interessa por Flaubert, Eisenstein, Brecht, Diderot, Goethe, Proust e Bataille; Derrida, por Artaud, Mallarmé, Nietzsche e Heidegger; Foucault, por Magritte, Bataille e Nietzsche; Lacan, por Freud, Velázquez, Holbein etc. “I think”, declara o autor,

we must begin to entertain the notion that rather than offering a theory and developing an analysis of contemporary of postmodernity culture, French theory provides us primarily with an archeology of modernity, a theory of modernism at the stage of its exhaustion. It is as if the creative powers of modernism had migrated into theory and come to full self-consciousness in the poststructuralist text [...] Seen in this light, poststructuralism seems to seal the fate of the modernist project which, even where it limited itself to the aesthetic sphere, always upheld a vision of a redemption of modern life through culture (HUYSSSEN, 1984, p. 39).

A diferença crucial entre a leitura pós-estruturalista do Modernismo e aquela realizada por Adorno, Greenberg e o *new criticism* reside em uma espécie de inversão de valor do estado de espírito modernista, não mais associado a uma desconfiança pessimista e ansiosa quanto à supressão do sujeito ilustrada pela obra de Franz Kafka. O Modernismo pós-estruturalista é, com isso, uma espécie de celebração da transgressão baseada em uma rejeição positiva e confiante das categorias ontológicas de autor, obra, sujeito, história, realidade etc. Sendo assim, a ansiedade pessimista de Adorno e Greenberg cede lugar à fruição e ao prazer do Texto de Roland Barthes.

A menção a Barthes por Huyssen não é, de fato, arbitrária. É precisamente para o pensamento do autor desenvolvido após *O prazer do Texto* – ou seja, posterior ao seu desencantamento com uma “ciência dos signos” – que Huyssen dirige sua mais severa crítica, revelando o esteticismo inerente à ênfase de Barthes no gozo do Texto em contraposição direta ao prazer da cultura de massa. No contexto norte-americano, Huyssen ainda traz à discussão a proposta de Susan Sontag, elaborada duas décadas antes em seu “Against Interpretation”, de um erotismo do sentido em contraposição à empreitada hermenêutica, incitando a uma investigação de uma nova sensibilidade associada à estética *camp*, ao *happening* e à pornografia. Barthes, por outro lado, institui para si um campo seguro e isolado, equidistante das ideologias da esquerda, da direita e também da sociedade de consumo:

Barthes’ very un-Brechtian distinction between *plaisir* and *jouissance* – which he simultaneously makes and unmakes – reiterates one of the most tired topoi of the modernist aesthetic and of bourgeois culture at large: there are the lower pleasures for the rabble, i.e., mass culture, and then there is the *nouvelle cuisine* of the pleasure of the text, of *jouissance* [...] The negativity of Adorno’s aesthetic was predicated on the consciousness of the mental and sensual deprivations of modern mass culture and on his relentless hostility to a society which needs such deprivation to reproduce itself. The euphoric American appropriation of Barthes’ *jouissance* is predicated on ignoring such problems and on enjoying, not unlike the 1984 yuppies, the pleasures of writerly connoisseurism and textual gentrification (HUYSSSEN, 1984, p. 41-2).

Barthes, com isso, ainda permanece na órbita modernista, seja pelo seu interesse nos artistas e escritores modernistas, seja por ainda, em seus escritos elaborados após seu desencanto semiológico, observar um conjunto de critérios judicativos próprio ao Modernismo. Apesar de bastante convincente, e de se referir majoritariamente à apropriação de Roland Barthes pela *intelligentsia* norte-americana, o diagnóstico de Huyssen merece ser examinado. Em primeiro lugar, há que se ter em mente o advento de um novo tipo de discurso que Fredric Jameson associa à teoria francesa e que o autor não hesita incluir na produção pós-modernista:

This new kind of discourse, generally associated with France and so-called French theory, is becoming widespread and marks the end of philosophy as such. Is the work of Michel Foucault, for example, to be called philosophy, history, social theory or political science? It’s undecidable, as they say nowadays, and I will suggest that such ‘theoretical discourse’ is also to be numbered among the manifestations of postmodernism (JAMESON, 1998, p. 3).

Desse modo, por mais que a produção pós-estruturalista não focalize o período pós-modernista, a própria lógica de argumentação e de questionamento das convenções e segmentações epistemológicas de uma prática paraliterária permite a um autor como Jameson considerá-la mais uma manifestação do *éthos* pós-modernista. Além disso, por mais que o interesse de Barthes se dirija com grande frequência aos cânones modernistas, não é de todo verdade que o autor jamais se voltara para a arte que lhe é contemporânea. Três exemplos comprovam: o texto “Esta velha coisa, a arte...”, onde Barthes elabora uma leitura da *Pop Art*, e também “Cy Twombly ou *Nom multa sed multon*” e “A sabedoria da arte”, ambos sobre o artista norte-americano. Evidentemente, nem os artistas da *Pop* nem Twombly são explicitamente pós-modernistas – e aqui há que se concordar com Huysen. Contudo, caso se considere o esquema cronológico do autor, segundo o qual o Pós-Modernismo se manifesta já na década de 1960, não há por que considerar o advento da *Pop* no interior dessa primeira onda pós-modernista delineada por Huysen. Ressalte-se ainda que, para Jameson, a *Pop* é fundamentalmente pós-modernista, como propõe o autor nas diversas versões de seu ensaio “Postmodernism and Consumer Society”.⁴⁶⁶

Não que seja fundamental rotular a *Pop* de pós-modernista. Mas, tendo em vista a aproximação entre a cultura *pop* e o alto Modernismo operada por Andy Warhol, Rauschenberg e seus pares, não é de todo descabido observar já neles um conjunto de procedimentos e táticas que são rotulados de pós-modernistas. Discussão nominalista à parte, o que é crucial agora é compreender de que modo Barthes focaliza a divisão cultural modernista em seu texto sobre a *Pop Art*. Só assim será possível responder, mesmo que parcialmente, à acusação de Huysen quanto ao perfil modernista de Barthes.

Publicado na coletânea *O óbvio e o obtuso*, “Esta velha coisa, a arte...” pode ser considerado um compêndio das ideias pós-modernistas desenvolvidas por Rosalind Krauss e Douglas Crimp em suas investigações sobre a Pictures Generation e a prática fotográfica. O texto se inicia precisamente com Barthes às voltas com o antagonismo entre a alta cultura e a cultura popular e sua síntese promovida pela *Pop*:

A arte *pop* tal como a conhecemos é o teatro permanente desta tensão: por um lado, a cultura popular da época está nela presente como uma força revolucionária que contesta a arte; por outro lado, a arte está nela presente como

⁴⁶⁶ Em “The Cultural Logic of Late Capitalism”, Jameson retoma algumas reflexões de seu ensaio anterior, dando maior ênfase às obras de Andy Warhol enquanto manifestações pós-modernistas. Neste ensaio, o autor inclusive realiza uma análise comparativa entre Van Gogh e Warhol a partir de suas representações de sapatos. Evidentemente, Jameson recupera a leitura da Heidegger sobre Van Gogh em *A origem da obra de arte*, onde o filósofo investiga o ser mais originário do utensílio – os sapatos – a partir de uma conexão entre mundo e terra, isto é, *grosso modo*, entre a domesticação cultural e aquilo que escapa a ela. Para Heidegger, o modo de ser do utensílio é revelado através da obra de arte, permitindo a Paulo Cesar Duque Estrada afirmar que o filósofo “também compreende a obra de arte ontologicamente” (ESTRADA, 1999, p. 74). Jameson, por sua vez, volta-se para *Diamond Dust Shoes*, de Warhol, afirmando que esta obra “evidently no longer speaks to us with any of the immediacy of Van Gogh’s footgear; indeed, I am tempted to say that it does not really speak to us at all” (JAMESON, 1992, p. 8). O autor ainda elenca uma série de diferenças “between the high modernist and the postmodernist moment” associados, respectivamente a Van Gogh e Warhol, em especial o desaparecimento do afeto e o questionamento dos modelos de profundidade. A esses dois sapatos é possível justapor aqueles de Doris Salcedo da obra *Atrabiliarios* (1992/2004), indagando-se sobre a distinção entre o momento atual e aqueles de Van Gogh e Warhol.

uma força muito antiga que retrocede, irresistivelmente, na economia das sociedades. Há duas vozes como numa fuga – uma diz: “Isto não é Arte”, a outra diz ao mesmo tempo: “Eu sou Arte” (BARTHES, 2009, p. 196).

A obra de arte *Pop* é o palco de um embate entre os dois extratos culturais. Há uma tensão dialética nesta produção, dada a coexistência de vozes que reclamam para si posições antagônicas. Mas o antagonismo se dá na justa medida em que o seu deselance busca afirmar, mesmo de modo enviesado em relação à modernidade, *essa velha coisa, a arte*. A afirmação da arte se dá por uma série de inversões dos preceitos da modernidade. Em primeiro lugar, destaca-se o interesse dos artistas associados à *Pop* por tudo aquilo que não possui um lugar cativo e hereditário no circuito da arte: não apenas as vulgares e indignas imagens de massa, mas sobretudo – e aqui observa-se o apelo de Barthes aos pós-modernistas da Pictures Generation – a fotografia⁴⁶⁷ e a cópia. De modo semelhante à valorização do discurso da cópia por Rosalind Krauss, Barthes observa na *Pop* o regresso do reprimido:

A arte *pop* abana o preconceito: a fotografia torna-se muitas vezes a origem das imagens que ela apresenta: nem pintura de arte, nem fotografia de arte, mas um misto sem nome. [...] A arte *pop* [...] aceita ser uma *imagística*, uma coleção de reflexos, constituídos pela reverberação simples do ambiente americano: banida da grande arte, a cópia regressa (BARTHES, 2009, p. 196-7).

Caso fosse inacessível a autoria de tais considerações, poder-se-ia facilmente atribuí-las a Krauss em seu período pós-modernista. Está tudo aí: a premissa de que a fotografia (enquanto emblema dos processos de reprodução mecânica) modifica as formas e o próprio conceito de arte; o apagamento da origem em benefício da citação; e também, associadas a elas, a valorização da ideia de repetição. Quanto a este último aspecto, é bem significativo que Barthes associe à *Pop* uma temporalidade diferente, não mais associada à ideia do novo pressuposta no progressivo desenvolvimento da modernidade. Em substituição à teleologia modernista, a *Pop* propõe “o tédio do ‘sem fim’” (BARTHES, 2009, p. 198).

A ênfase nas ideias de cópia, citação e repetição não apenas reconfiguram a noção e as formas de arte e de história, mas também propõem uma nova concepção de sujeito. O sujeito moderno se define menos por uma interioridade do que por sua exterioridade, sua superfície subtraída de alma. Na *Pop*, esta nova concepção se associa ao processo de repetição dos ícones nas obras, processo esse que, sugere Barthes, “despersonaliza mas não torna anônimo” (BARTHES, 2009, p. 199). Segundo o autor, a estratégia *pop* reflete, na realidade, a condição do sujeito nesta “mais recente modernidade”, uma vez que “o mundo futuro está em risco de ser um mundo de identidades (pela generalização mecânica dos

⁴⁶⁷ Jameson, em “Theories of the Postmodern”, também evoca a reabilitação da fotografia no terreno das artes visuais como uma característica pós-moderna: “In the visual arts the renewal of photography as a significant medium in its own right and also as the ‘plane of substance’ in pop art or photorealism is a crucial symptom of the same process. At any rate, it becomes minimally obvious that the newer artists no longer ‘quote’ the materials, the fragments and motifs, of a mass or popular culture, as Flaubert began to do; they somehow incorporate them to the point where many of our older critical and evaluative categories (founded precisely on the radical differentiation of modernist and mass culture) no longer seem functional” (JAMESON, 1998, p. 31).

ficheiros da polícia), mas não um mundo de pessoas” (BARTHES, 2009, p. 199). É precisamente este paralelo *moderno* entre o desvanecimento do sujeito na cultura e na arte modernas que permite a Andreas Huyssen desconfiar do questionamento pós-estruturalista da autoria:

To reject the validity of the question *Who is writing?* or *Who is speaking?* is simply no longer a radical position in 1984. It merely duplicates on the level of aesthetics and theory what capitalism as a system of exchange relations produces tendentially in everyday life: the denial of subjectivity in the very process of its construction. Poststructuralism thus attacks the appearance of capitalist culture – individualism writ large – but misses its essence; like modernism, it is always also in sync with rather than opposed to the real processes of modernization (HUYSEN, 1984, p. 44).

Jameson também diagnostica o paralelismo entre a produção pós-modernista (na qual ele insere o debate pós-estruturalista) e os últimos estágios do capitalismo. Em sua famosa conclusão do ensaio “Postmodernism and Consumer Society”, o autor indaga:

There is some agreement that the older modernism functioned against its society in ways which are variously described as critical, negative, contestatory, subversive, oppositional and the like. Can anything of the sort be affirmed about postmodernism and its social moment? (JAMESON, 1998, p. 20).

Jameson comenta o fim do individualismo associado ao Pós-Modernismo delineando duas posturas: uma teleológica e outra pós-estruturalista.⁴⁶⁸ De um lado, a morte do sujeito está associada à nova fase capitalista, não mais baseada na clássica competição de mercados associada à emergência da família burguesa. Em sua mais nova etapa, o capitalismo corporativo e multinacional solapa a ordem individualista antiga em proveito de um sistema burocrático e organizacional. De outro lado, há a postura pós-estruturalista, empenhada em mostrar de que maneiras o individualismo nunca teria existido, sendo apenas um mito. Considerando a descrição desta última postura pós-modernista, a opinião de Huyssen de que o pós-estruturalismo opera uma revisão modernista se revela extremamente adequada: os autores retomam as obras modernistas a fim de desmistificar suas pretensas bases individualistas (seja o estilo intransferível do autor, seja sua própria persona biográfica).

A desmistificação da individualidade baseia-se, com isso, na problematização do dualismo sujeito-objeto. Quanto a isso, Jameson afirma: “Subjectivity is an objective matter, and it is enough to change the scenery and the setting, refurbish the rooms, or destroy them in an aerial bombardment for a

⁴⁶⁸ Jameson comenta do seguinte modo a desconfiança pós-modernista em relação ao conceito de expressão, descrevendo a estética modernista da expressão segundo termos que parecem retirados dos textos de Krauss. Segundo o autor, a estética da expressão “which seems to have dominated much of what we call high modernism but to have vanished away – for both practical and theoretical reasons – in the world of postmodern. The very concept of expression presupposes indeed some separation within the subject, and along with that a whole metaphysics of the inside and outside, of the wordless pain within the monad and the moment in which, often cathartically, that ‘emotion’ is then projected out and externalized, a gesture or cry, as desperate communication and the outward dramatization of the inward feeling [...] the poststructuralist critique of the hermeneutic, of what I will shortly call the depth model, is useful for us as a very significant symptom of the very postmodernist culture” (JAMESON, 1992, p. 12).

new subject, a new identity, miraculously to appear on the ruins of the old” (JAMESON, 1998, p. 52). Ao lado da morte do sujeito, Jameson também analisa a modalidade nostálgica que impera na produção literária e audiovisual norte-americana, chegando à conclusão de que o único realismo possível no Pós-Modernismo é aquele no qual “we seem condemned to seek the historical past through our own pop images and stereotypes about the past” (JAMESON, 1998, p. 10).

A ênfase da *Pop* em um sujeito enquanto produto de códigos sociais permite a Barthes considerá-la uma arte ontológica. Mas a essência das coisas à qual a *Pop* está engajada em representar não é metafísica, mas retórica, visto que “as coisas modernas não têm outra essência além do código social que as manifesta – de maneira que, no fundo, elas já nunca são ‘produzidas’ (pela Natureza), mas imediatamente ‘reproduzidas’: a reprodução é o ser da Modernidade” (BARTHES, 2009, p. 203). Desse modo, a imagem *Pop* reflete o conjunto de reflexos e imagens que constitui o ser da modernidade. Resulta daí um curto-circuito entre obra e mundo, na medida em que tudo possui a mesma natureza: os códigos culturais. Tal aproximação dota a imagem com a facticidade das coisas, sendo ela então revestida de opacidade. Desse modo, as obras *Pop* são ontologicamente Arte, referindo à Natureza específica a mais recente modernidade, isto é, ao “social absoluto”. Enquanto fatos, as obras *pop* não remetem a nenhum significado, ou melhor, elas “significam que não significam nada” (BARTHES, 2009, p. 200). A renúncia ao sentido comunica o sentido, sendo aqui crucial o foco do observador, não no significado, mas no significante:

O *pop* é uma arte porque, no próprio momento em que parece renunciar a todo o sentido, não aceitando senão reproduzir as Coisas na sua vulgaridade, põe em cena, segundo processos que lhe são próprios e que formam um estilo, um objeto que não é nem a coisa nem o seu sentido, mas que é o seu significante, ou antes: o Significante. A arte, não importa qual, da poesia à banda desenhada ou ao erótico, a arte existe a partir do momento em que um olhar tem por objeto o Significante (BARTHES, 2009, p. 202).

Para Barthes, a *Pop* se encarrega desta Natureza cultural de modo crítico, manifesto sobretudo pelo conceito *brechtiano* de distanciamento. A menção a Brecht aqui é bastante significativa, porque, pode-se indagar: trata-se de um distanciamento ou de uma distância quanto ao contexto cultural? Quanto a isso, lembre-se a perspectiva de Benjamin Buchloh a respeito da *Pop*: a ausência neste movimento de uma autocrítica em relação ao aparato institucional. Ora, caso se considere como válida tal leitura da *Pop*, sua modernidade está pautada ainda em um encerramento da arte em seu aparato institucional. Sendo assim, a *Pop* é moderna por manter ainda a distância entre a *alta cultura* e a *cultura de massa*, mesmo que tenha nesta última a fonte de sua produção. Caso esta suposição proceda, o rótulo modernista de Barthes atribuído por Huyssen revela-se adequado. De todo modo, a ênfase de Barthes na *Pop* enquanto *essa velha coisa, a arte* ilumina o próprio exercício crítico de Krauss, especialmente a análise da obra de Cindy Sherman comentada a seguir, seja pela ênfase na citação, na repetição e na fotografia, seja ainda pela importância que o autor atribui ao significante. Que não haja em ambos nenhuma discussão a respeito das alteridades culturais – para Huyssen, norteadoras do Pós-Modernismo – é algo que revela a preocupação *formalista* de Krauss.

4.1.5.6.1

As formas de Cindy Sherman

Elaborado em 1973, *O prazer do texto* representa um ponto de inflexão na trajetória de Barthes, quando o autor passa a desconfiar do projeto totalizador da semiologia enquanto uma “ciência da literatura”. Em *Mitologias*, por outro lado, encontra-se ainda um Barthes movido pela linguística estrutural, definindo a mitologia como um fragmento “dessa vasta ciência dos signos que Saussure postulou [...] sob o nome de *semiologia*” (BARTHES, 1972, p. 133) em um desejo duplo de elaborar uma crítica ideológica da linguagem da cultura de massa e de desmontá-la semiologicamente. Quanto a isso, o autor afirma em 1970:

Eu acabara de ler Saussure, e ficara com a convicção de que, tratando das “representações coletivas” como sistemas de signos, seria talvez possível sair da denúncia piedosa e revelar em detalhe a mistificação que transforma a cultura pequeno-burguesa em natureza universal (BARTHES, 1972, p. 5).

Um dos pontos que mais chamam atenção na definição semiológica do mito é que ele é uma forma: “O mito é um sistema de comunicação, é uma mensagem. Eis por que não poderia ser um objeto, um conceito, ou uma ideia: ele é um modo de significação, *uma forma*” (BARTHES, 1972, p. 131). Tal consideração possui como prerrogativa outra definição: o mito é uma fala. Ao salientar o caráter formal do mito, Barthes deixa evidente que sua definição não pressupõe uma discriminação substancial: “o mito não se define pelo objeto de sua mensagem, mas pela maneira como a profere: o mito tem limites formais, mas não substanciais” (BARTHES, 1972, p. 131). **Desse modo, a forma está associada ao modo de enunciação da mensagem e não a seu conteúdo ou sua substância.** O mito abarca todas as coisas passíveis de serem *faladas*, escritas ou representadas: a linguagem mítica contempla não apenas o discurso escrito, mas o fotográfico, o cinematográfico, o jornalístico, o esportivo, o espetacular, o publicitário etc. “A semiologia”, postula Barthes, “é uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentemente do seu conteúdo” (BARTHES, 1972, p. 133). A mitologia, por sua vez, articula simultaneamente a semiologia, enquanto ciência formal, e a ideologia, enquanto ciência histórica: “ela estuda ideias-em-forma” (BARTHES, 1972, p. 134).

A forma, portanto, está condicionada ao processo de significação. **O formalismo semiológico traduz-se em três termos diferentes, sendo eles “puramente formais”** (BARTHES, 1972, p. 135): **o significante, o significado e o signo.** Barthes ressalta a diferença fundamental entre o primeiro e o terceiro termos, sendo este pleno de sentido e aquele vazio. Enquanto esquema semiológico, o mito define-se como um sistema de segunda ordem, na medida em que se apropria de um signo e o reduz a uma função significante de um sistema expandido:

Quer se trate de grafia literal ou de grafia pictural, o mito apenas considera uma totalidade de signos, um signo global, o termo final de uma primeira cadeia semiológica. E é precisamente este termo final que vai transformar-se em

primeiro termo ou termo parcial do sistema aumentado que ele constrói (BARTHES, 1972, p. 136).

Este encadeamento de dois sistemas semiológicos é distinguido por Barthes como o sistema linguístico – da linguagem-objeto – a partir do qual o sistema mitológico – a metalinguagem – se constitui.⁴⁶⁹ O mito é, portanto, uma língua segunda que *fala* sobre a primeira. Mas esta fala não se reduz ao sistema linguístico. É esta expansão semiológica para os demais discursos culturais que permite a Krauss recorrer à teoria de Barthes para sua análise das fotografias de Cindy Sherman.

Em sua definição, Barthes redefine para o mito os termos significante, significado e signo como, respectivamente, *forma*, conceito e significação. A forma se caracteriza por sua ambivalência: de um lado, ela é o sentido pleno de um sistema semiológico primeiro; de outro, esse sentido é esvaziado de sua contingência, cedendo espaço a um conjunto de novos significados (os conceitos) que produzem o mito. Dentre os exemplos mencionados pelo autor, Krauss convoca a capa da revista *Paris-Match*, onde se observa um *close-up* de uma criança negra vestida de soldado, com o rosto em três quartos para a direita, levemente inclinado para cima, olhos erguidos, fazendo a saudação militar.⁴⁷⁰ Tal descrição condiciona o sentido da primeira cadeia semiológica. Mas este sentido é esvaziado, de modo a ser ocupado pelo conceito mítico. Barthes:

Ingênuo ou não, bem vejo o que ela significa: que a França é um grande Império, que todos os seus filhos, sem distinção de cor, a servem fielmente sob sua bandeira, e que não há melhor resposta para os detratores de um pretensão colonialismo do que a dedicação deste preto servindo os seus pretensos opressores. Eis-me pois, uma vez mais, perante um sistema semiológico ampliado (BARTHES, 1972, p. 138).

O mito joga, com isso, com a ambiguidade compartilhada pela sobreposição de dois sistemas semiológicos. Tal ambivalência marca fundamentalmente o termo que é a interseção entre as duas cadeias: o signo acabado da primeira cadeia, cujo “sentido já está completo, postula um saber, um passado, uma memória, uma ordem comparativa de fatos, de ideias, de decisões” (BARTHES, 1972, p. 139), sentido este que é simultaneamente esvaziado pela segunda cadeia e, assim, regride à sua função significante. **Enquanto significante de um esquema semiológico segundo, o sentido esvaziado (mas não suprimido inteiramente) é definido por Barthes especificamente como forma.** Sobre ela é depositado o saber do conceito cuja força reside precisamente em sua função imperativa e interpelatória, ou seja, no fato de ser apropriado a um determinado fim, em especial, dirigir-se *a mim*.⁴⁷¹

⁴⁶⁹ Em sua introdução do livro de A.J. Greimas, Fredric Jameson comenta o modo como o autor aborda a produção de sentido, esquivando-se, pode-se dizer, do risco de uma regressão infinita da linguagem: “The production of meaning is meaningful only if it is the transformation of a meaning already given; the production of meaning is consequently a signifying endowment with form” (GREIMAS *apud* JAMESON, 1976, p. x). Note-se que aqui há um parentesco com a sobreposição semântica operada pelo mito de Barthes, não sendo a proposta de Greimas quanto a uma transformação de sentido enquanto objeto por excelência da semiótica tão imbuída ideologicamente quanto a noção de Barthes.

⁴⁷⁰ Tal exemplo é citado com recorrência por Krauss em suas aulas na Columbia University.

⁴⁷¹ O caráter interpelatório do mito *barthesiano* é convocado por Krauss em “Welcome to the Cultural Revolution”, onde a ensaísta associa este modo de funcionamento comum ao universo

A ambiguidade da *forma* mítica é aquilo que mais chama atenção na teorização de Barthes, evidenciando a inclinação marxista do autor em sua distinção entre o valor de uso de uma linguagem objeto e o valor de troca de uma metalinguagem, entre a diferença entre o ato da primeira e o gesto da segunda. Localizada na fronteira entre esses dois sistemas, a *forma* possui como característica principal uma evaporação do real: o salto de uma linguagem para outra opera uma transformação da *anti-physis* para uma *pseudo-physis*, isto é, de algo artificial para uma aparência natural.⁴⁷²

A passagem da *anti-physis* à *pseudo-physis* é uma inversão ideológica que Barthes constata enquanto função primordial do mito. Tal inversão dota algo determinado historicamente de uma aparência naturalizante, sendo precisamente o deslocamento da História (do real histórico) para a Natureza (uma imagem

publicitário ao *Cultural Studies*, por meio do conceito de “cultural revolution” de Fredric Jameson: “That Barthes’s analysis should have turned [...] on the function of interpellation is extremely interesting for what would be called the Academy’s role in the ensuing, and ongoing, ‘cultural revolution.’ For interpellation – or in its more psychological guise, ‘identification’ – is the very subject-field of a whole new discipline that began to develop within the university over these same years. This discipline, *Cultural Studies*, has set itself to systematize our understanding of the constitution of human subjects as so many identities that are not so much produced by their accession to a set of social conditions as they are reproduced through a process of (unconscious) identification with preexisting sources of authority and legitimation, whether these sources be people, institutions, or texts” (KRAUSS, 1996, p. 85). No contexto dos *Cultural Studies*, estreitamente vinculada à função interpelatória da linguagem publicitária, reside também a consideração do consumo (de imagens e produtos) não tanto enquanto uma atividade passiva de aceitação, mas de produção política de identidade; do consumo, portanto, enquanto subversão. Krauss constrói, portanto, um perfil dos *Cultural Studies* enquanto uma disciplina acadêmica ingênua que a despeito de seu desejo em desmistificar ideologicamente os modelos vigentes de produção capitalista reforça o processo de alienação daí decorrentes. Sem dúvida alguma, deve-se desconfiar do autoproclamado caráter revolucionário dos *Cultural Studies*. Tal relativização não envolve, todavia, uma absoluta desconfiança quanto ao poder de uma nova área acadêmica, fundamentalmente interdisciplinar, de revelar a crise das Humanidades e das Ciências Sociais. Por mais que Krauss mencione duas importantes teóricas da área – Meaghan Morris e Janice Radway –, ela nem sequer convoca ao debate as reflexões de Stuart Hall, um dos expoentes dos *Cultural Studies*, de modo a inclusive diferenciar as estratégias de uma única área em contextos distintos. Seria Hall quem afirma, por exemplo, em “The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities” – ensaio publicado na *October 53* – que “in the United States, for instance, ‘cultural studies’ has become an umbrella for just about anything” (HALL, 1990, p. 22). Nesse texto, ele revê o surgimento da área, a partir de um debate a respeito da natureza das transformações socioculturais na Inglaterra do pós-guerra, dada a emergência da sociedade de consumo. O autor relata a resistência de outras disciplinas quanto à proposta da área em redefinir a noção de cultura, focalizando não os bastiões da tradição, mas o que ele chama de “dirty world”. O que causa bastante estranheza nas desconfianças de Krauss, enquanto defensora do Pós-Modernismo alguns anos antes, é a desconsideração completa dessa inversão, pautada pela entrada de marginalidades no estreito campo acadêmico – e que pode sem dúvida ser tachada de pós-moderna, esbarrando também em pretensões populistas. Enquanto a afinidade entre um novo momento capitalista e tal disciplina é descortinada por Krauss, nada é dito quanto sua participação em relação à dita revolução cultural. Ademais, a ausência de Raymond Williams, enquanto figura de mediação entre Jameson e Hall também é bastante sintomática.

⁴⁷² O modo como Barthes define o mito enquanto sistema semiológico segundo parece se aproximar do próprio funcionamento do tropo metafórico, já que, se a metáfora designa alguma coisa por meio do nome de outra, está em curso um processo de substituição significante onde um determinado signo (e não apenas o significado, caso contrário não se configura uma metáfora) passa a ser o significado de outro significante. É Joël Dor quem apresenta esta demonstração do funcionamento do mecanismo metafórico, sendo ela fundamental para Lacan observar a primazia do significante sobre o significado e o sujeito em sua investigação do inconsciente enquanto linguagem. Ver o capítulo “Metáfora - Metonímia e supremacia do significante” de *Introdução à leitura de Lacan*.

natural deste real) aquilo que condiciona o funcionamento do mito. Nota-se aqui, portanto, o interesse de Barthes por investigar a imagem do real construída pela operação mítica associada à sociedade burguesa a partir de ações que o autor não hesita em denominar de alienação, falsificação e roubo. Enquanto uma fala despolitizada, ou seja, destituída de suas determinações históricas, o mito (em sua pluralidade de discursos) é um instrumento fundamentalmente burguês baseado, com isso, na produção de imagens do real na qual “as coisas perdem a lembrança de sua produção” (BARTHES, 1972, p. 163).

A forma mítica resulta, portanto, de uma apropriação – cerne da atividade alegórica focalizada por Benjamin Buchloh. **Aqui revela-se a dupla motivação que justifica a utilização de Krauss do pensamento de Barthes, ainda que tal uso deixe de lado os pressupostos ideológicos do modelo, focalizando apenas a sugestão do autor em desmontar o mito, não por desconstrução, mas por um contrarroubo, ou seja, uma terceira mitificação. É significativo que Cindy Sherman seja uma mitóloga, não por desmontar os mitos, mas por contra-investi-los em outras cadeias semiológicas através das quais a artista investiga um conjunto de formas, isto é, um agrupamento de significantes. Sendo assim, pode-se dizer que Krauss, Buchloh e seus pares interpretaram a crítica marxista de Barthes realizada em *Mitologias* enquanto um anúncio do Pós-Modernismo no qual eles estão investidos.**

Em sua proposta quanto a um contrarroubo que permite colocar o mito como o ponto de partida de uma terceira cadeia mitológica, Barthes oferece como exemplo *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, referido alguns anos mais tarde no anúncio da morte do autor. Tal reincidência é bastante significativa, na medida em que, se em *Mitologias*, o roubo da linguagem pelo mito é revestido de uma crítica ideológica, em “A morte do autor”, elaborado em 1968, o texto mesmo é definido por “um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62). Enquanto figura moderna fundada no prestígio do indivíduo e valorizada por um positivismo racionalista, o autor passa a esvair-se, segundo Barthes, visto que ele “pode apenas imitar um gesto anterior, jamais original”. A linguagem é, portanto, o lugar de um questionamento da origem, visto que é ali que a voz está destituída de autor. Barthes substitui a noção diacrônica de expressão, segundo a qual o autor exterioriza suas impressões e seus sentimentos internos pela noção sincrônica de inscrição, fundada em um afastamento do autor e uma valorização do leitor enquanto *local* onde se reúnem e se atualizam as citações e camadas do Texto. A desconfiança quanto à noção de expressão que vincula obra e autor como unidades substantivas é compartilhada por Michel Foucault em “O que é o autor?”:

Pode-se dizer, inicialmente, que a escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela basta a si mesma, e, por consequência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante. [...] Na escrita [...] trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2009, p. 268).

Por mais que haja pontos de contato entre as duas perspectivas, ao focalizarem o autor Barthes e Foucault não endossam um ao outro. Indubitavelmente, ambos os teóricos reconhecem a autoridade e o *status* que a figura do autor assume na história cultural europeia. Mas enquanto o primeiro é

mais iconoclasta ao decretar a morte do autor, o segundo a aborda como uma função cujas condições de funcionamento são esquematicamente expostas em sua conferência. O autor, com isso, é uma noção que “constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia e das ciências” (FOUCAULT, 2009, p. 267), apresentando um conjunto de funções assim sintetizado por Foucault:

A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2009, p. 279-80).

O autor, com isso, não é uma entidade subjetiva mas um instrumento classificatório associado à organização do conhecimento. Foucault e Barthes se aproximam, portanto, em suas desconfiças quanto ao tratamento substantivo do autor enquanto uma forma de interioridade: o primeiro realiza o seu questionamento investigando seu funcionamento, enquanto que o segundo constata o seu desaparecimento em proveito do Texto e do leitor. Krauss resume as balizas teóricas de ambos ao afirmar que “with these two conceptual markers – *text* and *function* – poststructuralism consolidated its move against the biographical, empirical person of the author” (KRAUSS, 2000, p. 260).

No caso de Barthes, ao deslizamento do autor para o leitor corresponde também um outro deslizamento: da obra, enquanto fragmento de substância (o livro na estante) para o Texto, enquanto *campo metodológico* que só se efetiva enquanto trabalho e produção marcado não pela herança autoritária do pai Autor, mas por uma rede intertextual. É curioso que Barthes, em “Da obra ao texto” (1971) trace uma analogia entre estas duas noções e os termos *lacanianos* de realidade e real: a obra está para a realidade assim como o texto está para o real, real este cujo retorno na arte contemporânea norte-americana é traçado por Hal Foster.

O Texto, com isso, é algo que se coloca no limite das classificações e das regras de enunciação (Bataille é o exemplo mencionado por Barthes). Mais significativo do que isso, Barthes recusa as decifrações filológica e hermenêutica do Texto em proveito de uma valorização da textura plural de seu campo significante. Assim, o Texto

pratica o recuo infinito do significado, o Texto é dilatatório; o seu campo é o do significante; o significante não deve ser imaginado como “a primeira parte do sentido”, seu vestíbulo material, mas, sim, ao contrário, como o seu *depois*; da mesma forma, o *infinito* do significante não remete a alguma ideia de inefável (de significado inominável), mas à de *jogo* (BARTHES, 2004, p. 69).

O foco no significante, no leitor e no Texto em detrimento do significado, do autor e da obra é central aos críticos pós-modernistas defensores da Pictures Generation. No que concerne especificamente à análise de Krauss do Texto de Sherman, a ensaísta dispõe a artista ao lado de Barthes, em seu esforço de análise – e não de consumo, tal qual o crítico alucinado inventado por Krauss – do mito.

Barthes e Sherman (e por consequência a própria Krauss) são, pois, desmistificadores de mitos.

Levando em consideração o mito como um sistema semiológico segundo, Krauss caracteriza aqueles analistas que se esforçam por interpretar as fotografias de Sherman como cópias de originais cinematográficos como consumidores de mitos. Pois aqui a análise se baseia na consideração de um produto cultural (*anti-physis*) como algo natural (*pseudo-physis*), *i.e.*, um elemento da natureza o qual o artista caberia, através de seus dotes expressivos, imitar:

That's the myth and that's why the critic has to produce – no matter through what process of self-deception or hallucination – the “original,” the bit of nature, the filmic heroine in her role. That's what it's like to be a myth consumer. To buy the pitch. To fail to look under the hood (KRAUSS, 2000, p. 107).

Sendo assim, há que se contestar o argumento segundo o qual Sherman “usou o recurso mais antigo à disposição, contar uma história, e o revigorou na arte visual” (TOMKINS, 2009, p. 39). Por mais que a artista adote inúmeros personagens, não são narrativas que ela deseja transmitir – não parece residir aí o seu mérito artístico. Dito de outro modo, há que se desconfiar das personagens de Sherman. Tendo o aparato teórico *barthesiano* em mente, restam duas opções ao leitor do mito: crer em seu significado mítico, embarcando em sua *pseudo-physis*; ou propor sua desarticulação por meio de um contrarroubo, a fim de evidenciar sua *anti-physis*.

De acordo com Krauss, a primeira estratégia – qual seja, aquela do leitor que crê no mito – caracteriza a opinião daqueles pensadores que consideram Sherman uma contadora de histórias, em especial sua própria: cada personagem seria, com isso, um *alter ego* da artista e o seu conjunto compõe a substância subjetiva da criadora.⁴⁷³ Sherman seria então o veículo da humanidade, pelo qual todos os tipos humanos estão contemplados pelo gênio criador da artista. As personas de Sherman seriam variações de um substrato comum compartilhado por toda a humanidade. Em sua totalidade, essas figuras povoam um *theatrum mundi* subjetivo compartilhado por cada ser humano. Estas são as leituras de Arthur Danto e Peter Schjeldahl,⁴⁷⁴ entre outros críticos considerados pela autora

⁴⁷³ Na mesa-redonda “Politics of the Signifier – A conversation on the Whitney Biennial”, Krauss relata do seguinte modo o seu projeto de interpretação da obra de Sherman: “I have just finished a project on Cindy Sherman, which meant, among other things, reading the criticism of her work. Almost all of this criticism is a rush to the signified: I don't mean all the incredibly dumb articles written by male critics; I mean that written by most feminist critics too. It sees her work in terms of the characters of the film stills, the stars, even the actresses, the various types of abused women. Almost none of these critics imagines that Cindy Sherman is an artist who constructs those images – that the signified might be a function of how she in fact constructs them” (FOSTER *et al.*, 1993, p. 21).

⁴⁷⁴ Mais recentemente, em “Faces”, sua contribuição para a *New Yorker* em 5 de março de 2012 sobre a retrospectiva de Sherman no MoMA, Peter Schjeldahl comenta a associação entre a *Pictures* e a teoria (presumivelmente a *October*) do seguinte modo: “Such boilerplate language has trailed Sherman since her emergence, more than thirty years ago, in the ‘Pictures Generation’ of media-savvy artists who tweaked conventions of high art and popular culture, sometimes in tandem with theory-bent, iconoclastic academics and critics. The association made for a rich episode in the history of ideas, and a spell of heady distraction in that of art. The intellectual vogue is long over, though the pedantry lingers, presuming that the mysteries of Sherman's art – photographs that are like one-frame movies, which she directs and acts in–demand special explanation.” Neste mesmo artigo, Schjeldahl chama Sherman de *entertainer*, afirmando que “The show is as good as the movies”. Ao comentar sua carreira, o crítico nota a fragilidade e a

consumidores de mito “firmly fixed on the signified” (KRAUSS, 2000, p. 125). Em contraste com esta postura analítica que embarca nos personagens de Sherman, Krauss sugere que olhemos os seus retratos por debaixo dos panos (*under the hood*). Como isso é possível?

Krauss se concentra materialmente nos significantes encontrados nas imagens de Sherman. Desse modo, o “debaixo dos panos” não está, na realidade, escondido, sendo sua condição de invisibilidade associada à naturalização operada pelo mito. Ao optar por focalizar o grupo de significantes, a ensaísta acredita desvirtuar-se de uma interpretação hermenêutica da obra de Sherman, associando significados precisos sua obra. Por outra via alternativa, ela elege os significantes na tentativa de observar o deslizamento de significados, a circulação limitada pelo conjunto de recursos mobilizado por Sherman:

This fact that there is no free-standing character, so to speak, but only a concatenation of signifiers so that the persona is released – conceived, embodied, established – by the very act of cutting out the signifiers, making “her” a pure function of framing, lighting, distance, camera angle, and so forth, is what you find when you look under the hood [...] That neither the roles nor the actresses are free-standing, that all are, within representation, effects–outcomes, functions–of the signifiers that body them forth is what Barthes labored to demonstrate in his extraordinary book *S/Z* [...] what Barthes makes clear is that when a name finally arrives to refer to or denote a character, that name is buoyed up, carried along, by the underlying babble of the codes (KRAUSS, 2000, p. 110).

Elegendo a perspectiva *barthesiana*, e apropriando-se da análise feminista de Judith Williamson, Krauss considera a feminilidade não nas mulheres encenadas por Sherman, mas na própria imagem: “the femininity is in the image itself, it *is* the image” (WILLIAMSON *apud* KRAUSS, 2000, p. 110). A atividade de olhar por debaixo dos panos requer uma reconsideração dos personagens associada a um sistema complexo que envolve as roupas e os acessórios utilizados pela artista e também todo um conjunto de significantes associados ao dispositivo fotográfico que inclui o enquadramento, a iluminação, a distância, o ângulo da câmera e demais aspectos técnico-expressivos utilizados por Sherman em cada um de seus retratos. Cada figura criada pela artista torna-se então uma função de diversas variáveis, visto que o personagem é constituído por um conjunto de códigos e operadores que, por sua vez, são camuflados pela aparência mítica de sua substância individual. A mulher, neste caso, é o retrato, ou melhor, a cena.

O esforço desmitologizante de Krauss e sua tentativa em se concentrar nos sistema de significantes mobilizado por Sherman traduz-se, com isso, em uma espécie de formalismo estruturalista. Yve-Alain Bois esclarece tal ponto do seguinte modo:

imaturidade de seus populares *film-stills*, o que não acontece com as obras de página-central, em 1981, onde Sherman representa um conjunto variado de mulheres absortas em suas angústias. É precisamente sobre elas que Schjeldahl lança mão do argumento desenvolvido por Rosalind Krauss: “The effects of acting are inseparable from those of framing, set, lighting, makeup, costume, and color [...] You can winkle out social comment, if you like – at the time, many viewers projected rape scenarios – but you will have stopped looking”. Disponível em: <http://www.newyorker.com/magazine/2012/03/05/faces-peter-schjeldahl>, acessado em 21 de janeiro de 2016.

Even a reproduction has a form. That's one of the arguments in a recent book by Rosalind Krauss on Cindy Sherman. All the by now totally clichéd feminist analysis of the work never looked at the form. And the form is that of the photograph which is important to understanding how it is made – for example, the way Sherman used the tradition of the cinema shot as a signifier (McNAMARA, 1995).⁴⁷⁵

É relativamente fácil observar a maneira como o argumento de Bois é devedor da atividade estruturalista teorizada por Barthes, visto que ao crítico caberia reconstituir as regras e os condicionamentos da produção de sentido. Se é possível perceber a dívida intelectual de Krauss e Bois em relação à proposta analítica de Barthes, resta ainda esclarecer o motivo que leva Bois a afirmar que a análise feminista da obra de Sherman jamais privilegiara a forma.

A interpretação feminista da obra de Sherman está estreitamente vinculada às teorias de Freud e Lacan envolvendo as noções de castração, ansiedade, fetiche e inconsciente. Em termos gerais, as reflexões psicanalíticas interpretadas pelas feministas impõem uma divisão fundamental entre o homem e a mulher, mediante a qual o primeiro seria o detentor do discurso e do olhar enquanto que a segunda se traduziria em mero objeto da autoridade masculina. Inserida em uma sociedade patriarcal, a mulher cumpre a função significante do Outro, sendo reduzida a uma imagem submetida aos anseios e desejos do homem. Esta economia psíquica funda-se basicamente em torno da antítese do falo – fálico ou castrado – cuja presença ou ausência determina, por assim dizer, a constituição subjetiva do homem e da mulher. O falo não se traduz literalmente no órgão biológico: trata-se de uma representação, ele se torna o significante estruturador do campo sexual. Fundada em um evento visual – a constatação da criança do falo ausente na mãe – esta economia distribui, portanto, funções específicas ao homem e à mulher, sendo esta última o sintoma do medo de castração do homem que é superado temporariamente pelo recurso ao fetichismo. As fotografias de Sherman confirmam tais considerações, sublinhando a vulnerabilidade feminina no contexto de uma sociedade falocêntrica. Tais leituras são lidas por Krauss como mais um modo de consumo do mito:

It is this very theoretical armature that operates in such a description to put a mythic reading of the *Film Stills* in place, one that is not taking the trouble, indeed, to look under the hood. Judith Williamson had seen the constructed role emerge in the *Stills* as a consequence of the signifiers through which any filmic image must be built – “the two cannot be pulled apart,” she had said; Laura Mulvey, on the other hand, is buying into a signified-as-instance, a congealed sign, the semantic totality that reads “woman-as-image,” or again, “woman as object of the male gaze” (KRAUSS, 2000, p. 118).

Por mais que Krauss mencione as interpretações de Danto e Schjeldahl, é, de fato, o ensaio “A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman”, de autoria de Mulvey, contra o qual a ensaísta se posiciona. Sendo assim, o ensaio de Krauss pode ser compreendido como uma desmistificação da interpretação feminista da obra de Sherman, tal como ela é desenvolvida por

⁴⁷⁵ McNamara, Andrew E. and Butler, Rex (1995), *All About Yve: An Interview with Yve-Alain Bois*. *Eyeline Autumn* (27): 16-21.

Mulvey.⁴⁷⁶ Se, ao lado de Mulvey, Danto e Schjeldahl elaboram leituras consumidoras de mito, de que modo a análise de Krauss então se desenvolve? O primeiro conjunto de imagens sobre o qual a ensaísta reflete refere-se aos *Untitled Film Stills* #21, #22 e #23, que, em sua sequência, compartilham a mesma persona: Sherman vestida com um *tailleur* escuro de golas e mangas brancas, cabelos curtos e chapéu de tricô branco com um laçarote preto. A despeito dessa recorrência, todos os outros elementos técnicos se modificam de uma imagem à outra, como exemplificam os enquadramentos: um *close-up*, um plano geral e um plano médio que, respectivamente, redefinem o “estilo cinematográfico” de cada *still*, de modo que cada um pareça se referir a filmes distintos. O sequenciamento não é lido, com isso, como única narrativa, havendo um salto estilístico resultante do conjunto de significantes mobilizado respectivamente por cada imagem, impossibilitando a consideração dessas três figuras como uma única persona, apesar de apresentarem o mesmo figurino.

O segundo conjunto analisado por Krauss inclui os *Untitled Film Stills* #2, #39 e #81. Neles, Sherman constrói o signo de um *voyeur* localizado em um espaço contíguo às personagens, visto que as três figuras encontram-se em situações íntimas no banheiro, sendo o enquadramento fotográfico reforçado justamente pelo batente das portas que recortam e ecoam as molduras das

⁴⁷⁶ O questionamento da interpretação feminista empreendida por Laura Mulvey encontra-se também no final de *Formless*, no ensaio “The destiny of the informe”. A presença de Sherman na conclusão deste projeto atesta, pois, a inclusão de sua obra no enquadramento teórico de Bois e Krauss relativo ao informe, distinguindo-a de uma leitura associada ao abjeto de Julia Kristeva: “‘Abjection,’ in producing a thematics of essences and substances, stands in absolute contradiction to the idea of *formless*” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 245). Annateresa Fabris compartilha a perspectiva analítica de Mulvey em seu artigo “Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos”, quando afirma, por exemplo, que “Cindy Sherman faz da série que a ocupa entre 1977 e 1980 o lugar por excelência de uma discussão centrada na problemática da identidade feminina como processo de identificação, de definição de papéis sexuais e sociais predeterminados” (FABRIS, 2003, p. 63). Fabris define as diferentes personagens de Sherman como produtos do olhar masculino, sublinhando a perspectiva feminista de Mulvey. Sua análise, de fato, seria um compêndio de todos os consumos do mito de Sherman problematizados por Krauss, elegendo inclusive matrizes televisivas (um personagem de *The Mary Tyler Moore Show*). Mais à frente, a autora afirma, ecoando Danto quando o autor lê os *stills* como as variadas formas do arquétipo *The Girl*, sugerindo também micronarrativas: “Folheando um álbum cinematográfico imaginário, a artista norte-americana projeta-se em um conjunto de personagens empenhadas nos mais diferentes papéis: atriz, namorada, estudante, dona de casa, moça do interior na cidade grande, sedutora, esportista, desamparada, sofredora, vizinha... Por vezes, uma mesma personagem comparece em várias imagens, permitindo construir microsséries dentro da série maior. As imagens de um a seis (1977) representam uma jovem atriz em diferentes momentos do dia a dia” (FABRIS, 2003, p. 63-6). Craig Owens, em “The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism”, também formula uma análise feminista das obras de Levine, Lawler e Sherman. Quanto a Lawler, o autor indaga: “when Lawler shows ‘A Movie without the Picture,’ as she did in 1979 in Los Angeles and again in 1983 in New York, is she simply soliciting the spectator as a collaborator in the production of the image? Or is she not also denying the viewer the kind of visual pleasure which cinema customarily provides a pleasure that has been linked with the masculine perversions voyeurism and scopophilia?” (OWENS, 1998, p. 84). Em relação às imagens de Sherman, Owens tece o seguinte comentário: “Sherman’s photographs themselves function as mirror-masks that reflect back at the viewer his own desire (and the spectator posited by this work is invariably male) specifically, the masculine desire to fix the woman in a stable and stabilizing identity. But this is precisely what Sherman’s work denies: for while her photographs are always self-portraits, in them the artist never appears to be the same, indeed, not even the same model; while we can presume to recognize the same person, we are forced at the same time to recognize a trembling around the edges of that identity” (OWENS, 1998, p. 86).

imagens. O fato de as imagens #2 e #39 possuírem, respectivamente, uma qualidade granulada e levemente esfumada permite a Krauss interpretá-los como signos da distância, havendo uma vez mais a afirmação de um olhar externo. Ao se referir a essas imagens, Krauss conclui:

The narrative impact of these images tends to submerge the elements through which it is constructed, elements such as depth-of-field, grain, light, etc. which, it would seem, are too easy to dismiss as merely “formal” integers, whereas they function as signifiers crucial to the semantic effect (KRAUSS, 2000, p. 122).

Mas se as imagens comentadas acima ilustram o método desmistificador de Krauss, elas, todavia, não revelam sua hipótese analítica. A imagem que, de fato, dá início a isso é #36, onde se observa apenas a silhueta de Sherman sobre uma cortina translúcida iluminada do fundo, não sendo possível aqui concluir nada a respeito das implicações narrativas deste personagem. A impossibilidade em se localizar e em se descrever com detalhes a figura impede, por consequência, o estabelecimento de um ponto de vista externo – algo que já estaria em #81, dada a inclusão do observador na própria fotografia, fazendo a ensaísta supor uma conversa entre duas personagens. Se assim é, a hipótese feminista da submissão da mulher-enquanto-imagem ao olhar masculino não se sustenta neste *still*, permitindo a Krauss afirmar que, a partir de então, o significante fundamental à poética de Sherman está associado à fragmentação do olhar.

Tal fragmentação está presente também nas fotografias horizontais que Sherman passa a produzir na década de 1980. Apropriando-se do formato comum das revistas, essas imagens compostas por páginas duplas operam um deslocamento da verticalidade do plano visual para a horizontalidade, que Krauss associa ao “base materialism” de Bataille.⁴⁷⁷ Para a ensaísta, a conquista da verticalidade está associada ao movimento sublimatório do ser humano, ao assumir o bipedalismo em detrimento do quadrupedalismo.⁴⁷⁸ Nesta passagem,

⁴⁷⁷ Nesta parte do ensaio, Krauss desenvolve uma análise da teoria lacaniana, a partir do texto “A significação do falo”, com o objetivo de revelar como este enquadramento teórico fundamental à interpretação feminista da obra de Sherman está associado à verticalidade, impedindo assim as analistas de observarem os efeitos da horizontalidade nas imagens da artista. No verbete “Horizontality” de *Formless*, a ensaísta, por meio da horizontalidade, vincula a pesquisa de Sherman a Pollock através da associação feminista entre *Gestalt* e falo: “It is in relation to this discourse about the vertical import not of high culture but, from its place within film theory [Luce Irigaray and Raymond Bellour to Laura Mulvey and Stephen Heath], of mass culture that Cindy Sherman’s work needs to be read. Since Sherman’s medium has always been the photographic sites of mass-cultural experience – from the film still, to the centerfold, to the backlit advertising panel – within which the image of woman is suspended, she has had to examine this phallic condition of the fetish. But the fact that she has examined it from within the discursive space that leads back to Pollock, the discursive space that had been examining the operational power of the *informe* within the American avant-garde (to name only her own immediate context) for over three decades, has meant that Sherman is not merely interested in repeating the structures of the fetish but in subverting them. It further means that one of her most powerful weapons in this process is the rotation of the image out of the axis of the vertical and onto the horizontal of the *informe*” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 102-3).

⁴⁷⁸ Tais considerações provêm da teoria psicanalítica de Freud, conforme esclarece Krauss no verbete “Gestalt”, de *Formless*: “The consequences of this verticality had been spelled out by Freud as early as his *Three Essays on the Theory of Sexuality* (1905) and again in *Civilization and Its Discontents* (1930), in which he also speaks of the restructuring of unconscious processes as a consequence of man’s ‘erecting himself from the Earth.’ The imbrication of animal vision not

há a sublimação dos instintos animais do ser humano associada sua postura ereta que sublinha tanto a verticalidade do plano visual quanto a centralidade concedida à forma valorizada pelo Modernismo. O corpo ereto está, portanto, vinculado à importância da forma na apreensão visual do ser humano:

It was not just modernist painting, which formed part of Sherman's heritage as an artist, that insisted on this verticality – and its effect of sublimation; it was also the media universe of movies and television and advertising that declared it. And these two fields, so seemingly inimical to one another, had a bizarrely complementary relation to this effect of sublimation. If the media's fetish occupied the axis of the vertical, that very axis had itself become the fetish of high art (KRAUSS, 2000, p. 130).

As imagens de Sherman – principalmente a #92 e a #91 – questionam esta tradição, inserindo-se em uma linhagem de investigação da horizontalidade que incluiria Jackson Pollock, Andy Warhol, Robert Morris e Ed Ruscha, tal como Krauss analisa tais poéticas no último capítulo de *The Optical Unconscious*. No caso de Sherman, ela conclui:

in these works of 1981 it is already clear that the view downward is desublimatory. In *Untitled #92* the narrative operated by this signifier is not that of “vulnerability” via a pose that is “soft and limp,” but rather of animality, the body clenched in a kind of subhuman fixation. And in *Untitled #91* the network of cast shadows that grids the body and face of the woman projects over the image a sense of decay and of death. It is as though something were working against the forces of form and of life, attacking them, dissolving them, disseminating them into the field of the horizontal (KRAUSS, 2000, p. 131).

Além da horizontalidade enquanto baixaza, um outro significante que Sherman explora de modo dessublimatório é o brilho fotográfico. Aqui, a fragmentação do olhar é mais premente, na medida em que Sherman utiliza, de modo cada vez mais cirúrgico, a contraluz que emerge do fundo em direção ao observador, de maneira a desestabilizar seu olhar. Em imagens como #95 e #139, “the figure herself [is] a kind of blind spot” (KRAUSS, 2000, p. 134), enquanto que em #110 a iluminação se emancipa, por assim dizer, de sua função de trazer a figura para a visibilidade, privilegiando apenas determinados segmentos do corpo que comprometem, inclusive, sua inteligibilidade. Nem a silhueta, como foi o caso de #36, é salva: apenas observa-se parte do braço de Sherman, estando a maioria da imagem mergulhada na escuridão.

only with touch but even more with smell, intimately tied seeing and sexuality. But as a result of man's newly won vertical posture, the localized sensory relation to the sexual organs is permitted and added visual dimension, since now ‘its interest can be shifted away from the genitals on to the shape of the body as a whole.’ This dimension, a function of the experience of the Gestalt (shape... as a whole), Freud then describes as ‘sublimation,’ a diversion of libinal energy away from its original erotic goals to refocus it ‘in the direction of art’” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 91).

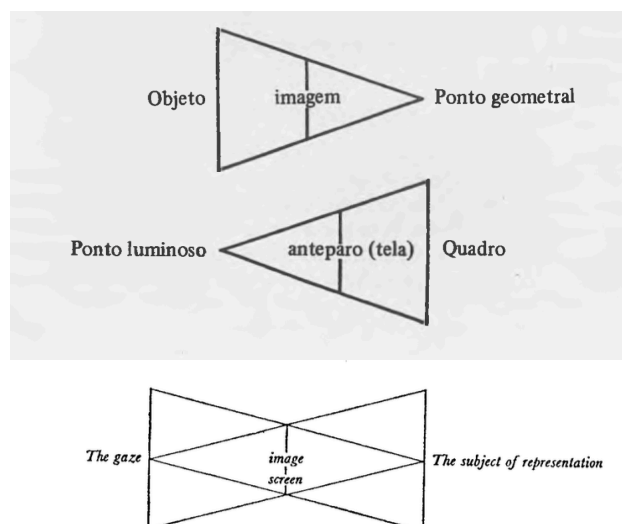


Figura 9: O quiasma laciano.

É esta emancipação da luz que permite Krauss convocar para sua análise a teoria *lacaniana* sobre o *olhar* e o *objeto a*. Tal apropriação não é inédita nos escritos da ensaísta; de fato, ela fundamenta sua interpretação das fotografias surrealistas estando intimamente associada ao seu estudo do informe *batailliano*. Visto que tal desenvolvimento será realizado mais adiante no contexto da discussão sobre o surrealismo, sintetize-se aqui a abordagem de Krauss do seguinte modo: a importância do pensamento *lacaniano* para a reflexão da ensaísta (e também de Hal Foster) repousa fundamentalmente na sobreposição, pelo psicanalista, de um sistema geométrico invertido à pirâmide óptica que funda a perspectiva, de modo que o sujeito deixe de ocupar um lugar privilegiado, desencarnado e onipresente em relação ao campo visual – o ponto geometral. O psicanalista então sobrepõe um cone invertido que emana do objeto no ponto de luz, denominado então de *olhar*: ao contrário do ponto focal único do sujeito, a luz reflete-se e refrata-se para todos os cantos e o cerca por todos os lados, situando-o como mais um elemento na paisagem:

It is in this sense that to be “in the picture” is not to feel interpellated by society’s *meaning* – “it’s me!” – is not to feel, that is, whole; it is to feel dispersed, subject to a picture organized not by form but by formlessness. The desire awakened by the impossibility of occupying all those multiple points of the luminous projection of the gaze is a desire that founds the subject in the realization of a point of view that is withheld, one(s) that he or she cannot occupy. And it is the very fragmentation of that “point” of view that prevents this invisible, unlocatable gaze from being the site of coherence, meaning, unity, gestalt, *eidós*. Desire is thus not mapped here as the desire for form, and thus for sublimation (the vertical, the gestalt, the law); desire is modeled in terms of a transgression against form. It is the force invested in desublimation (KRAUSS, 2000, p. 140).

Hal Foster, quem Krauss cita explicitamente em “Cindy Sherman: Untitled” como uma das vozes presentes no espaço discursivo da artista, também desenvolve uma análise de sua obra sob a distinção *lacaniana* entre o *look* e o

gaze.⁴⁷⁹ Quanto a isso, o autor primeiramente desfaz a associação entre estas premissas psicanalíticas e a crítica feminista. “There may be a male gaze,” pontua o autor,

and a capitalist spectacle oriented to a masculinist subject, but such arguments are not supported by *this* seminar of Lacan, for whom the gaze is not embodied in a subject, at least not in the first instance. To an extent like Jean-Paul Sartre, Lacan distinguishes between the look (or the eye) and the gaze, and to an extent like Maurice Merleau-Ponty, he locates the gaze *in the world*. As with language in Lacan, then, so with the gaze: it *preexists* the subject, who, “looked at from all sides,” is but a “stain” in “the spectacle of the world” (FOSTER, 1996, p. 138).

Na sobreposição operada por Lacan, a *screen* é lida como um anteparo que realiza a mediação entre o olhar que emana do objeto e o sujeito, protegendo-o também do potencial dilaceramento do segundo efetuado pelo primeiro. Aqui, uma imagem é esclarecedora: a do general romano Régulo (*Regulus*), que, castigado pelos cartagenos, teve as pálpebras retiradas, tendo sido obrigado a olhar diretamente para o sol – fonte de luz por excelência –, o que o levou à cegueira.⁴⁸⁰ Esta luz cegante, que tortura e mata, ilustra, de certo modo, a potência do *gaze*: “Lacan imagines the gaze not only as maleficent but as violent, a force that can arrest, even kill, if it is not disarmed first”, pontua Foster. A *screen*, ao se interpor entre a luz e o sujeito, domestica a primeira sob a imagem – seguindo o exemplo anterior, a tela *Regulus* (1828-37) de J.M.W. Turner? – de forma a moderá-la e manipulá-la. A função da arte é, portanto, mediar a violência do *gaze*, domesticando-o.

É precisamente esta função mediadora e pacificadora da *screen* em relação ao *gaze* que Foster – e também Krauss – trata de descartar para determinadas correntes da arte contemporânea norte-americana. “It is as if this art wanted the gaze to shine, the object to stand, the real to exist, in all the glory (or the horror) of its pulsatile desire, or at least to evoke this sublime condition” (FOSTER, 1996, p. 140). Não é o caso, contudo, da vertente que ele denomina de

⁴⁷⁹ No ensaio “The Future of an Illusion”, elaborado em 1986, Krauss também apresenta uma defesa do modelo de visão *lacaniano*: “The web of perspectives in which the sighted blind [referência ao seminário de Lacan onde ele analisa *Carta sobre os cegos*, de Diderot] grasp the object – tying it, as it were, into a palpable bundle – is called (after Leibniz) the geometral. What they cannot tie into that bundle is space – space as an ether, an atmosphere, a surround. If space is modelled through the geometral, it remains dissociated from the viewer, the space of a stage he looks on to from his own preserve in another dimension, that of the audience. The space that is actually lived in by the sighted, however, is lived in visually, not tactilely; it is an emanation, an irradiation, an ether, not a thing. It is not out there, on the stage, but it is next to the viewer and behind him. This is to say that a viewer can see space only in so far as he gets in its way, interrupting it and blocking it off from his own view, so that what is most crucial to vision is the paradox of an essential invisibility. The viewer is seeing space only in so far as his own presence functions as the guarantor of a blind spot, a limit case in the visually possible. [...] So another model is built, which tries to account for the evanescence and unlocatability of light, for its condition as an ungovernable expansion, for its supersession of the geometral. As it shines from everywhere on to the subject, light exposes the eyewitness simply as the opacity (the blind spot, the stain, the screen) that gets in its way. So it is precisely as blind spot, as limit in the visually possible, that he becomes total visibility (to light). He becomes what Merleau-Ponty called the *speculum mundi*” (KRAUSS, 1986, p. 4).

⁴⁸⁰ Para uma análise do quadro de Turner, ver “The Blinding Light”, de Jonathan Crary, publicado no catálogo *The Sun is God* (Londres: Tate Liverpool, 2000).

super-realista, que trata de selar e afastar o real, seja representando a realidade aparente como um signo codificado (a partir de cartões-postais e fotografias), seja apresentando-a como uma superfície fluida, seja ainda sintetizando esses dois eixos a partir de dilemas visuais baseados em uma série de espelhamentos e reflexões. Para Foster, essas linhas super-realistas, se possuem algo da *Pop*, não questionam como ela, mas antes celebram o espetáculo capitalista.

Os artistas que, de fato, rasgam a *screen* de modo a fazer irromper o *gaze* e o real são aqueles associados justamente à *appropriation art* em torno da Pictures Generation: Richard Prince, Sherrie Levine, Barbara Kruger e, evidentemente, Cindy Sherman. É curioso observar aqui que a distinção operada por Foster – esclarecendo também a diferença entre a *Pop* e a *Pictures* ensaiada por Buchloh – refere-se implicitamente à utilização ou não do suporte pictórico: os super-realistas mencionados pelo autor são todos pintores (Richard Estes, Audrey Flack, Don Eddy, Malcolm Murley etc.), enquanto que os artistas da *Pictures* investigam outros suportes artísticos, em especial a fotografia, através da qual se constata “the vaunted critique of representation in this postmodernist art: a critique of artistic categories and documentary genres, of media myths and sexual stereotypes” (FOSTER, 1996, p. 145).

Foster considera o caso de Sherman bastante ilustrativo, tendo a trajetória da artista um desenvolvimento claro em que se constata a virada associada ao *retorno do real*. **Trata-se de uma mudança teórica que deve ser compreendida com cuidado, pois aquilo que o *Return of the Real* sugere é um desvio em relação à crítica pós-modernista da representação.** Conforme o autor esclarece na introdução de *Bad New Days*, referindo-se a uma das seções que compõem *The Return of the Real*, “I trace a shift in conceptions of reality during the late 1980s and early 1990s, a shift from the real understood as an effect of representation, as in much postmodernist art, to the real seen as an event of trauma, as in most abject art” (FOSTER, 2015, p. 2). **Nota-se, portanto, através da apropriação na década de 1990 da teoria lacaniana do *gaze*, um movimento de Foster e Krauss já em uma direção um pouco dissociada daquela que os autores defendem por ocasião do Pós-Modernismo nos anos anteriores (quanto a isso, é ainda significativo que o próprio Warhol seja também reavaliado por Foster em *The Return of the Real*, havendo uma vez mais a confirmação de uma certa continuidade entre a *Pop* e a *Pictures*).**

A perspectiva analítica de Foster sublinha, com isso, aquela desenvolvida por Krauss em “Cindy Sherman: Untitled”, em que a ensaísta observa uma gradativa preocupação da artista em relação à capacidade fragmentária do *gaze*. Esquemáticamente, Foster divide a obra de Sherman em três grandes grupos: o primeiro, produzido entre 1975 e 1982, contempla os *film stills* e as *centerfolds* e privilegia o sujeito enquanto imagem (*subject-as-picture*), capturado pelo *gaze*. Nas fotografias produzidas entre 1987 e 1990, contemplando as paródias dos grandes mestres, contos de fadas, fotografias de moda e também as imagens de desastre, Sherman, ao recorrer a um repertório de representações, está investigando o anteparo que medeia a relação entre o sujeito e o *gaze*: a *image-screen*. De modo cada vez mais incisivo, há nas imagens um aspecto grotesco que sublinha, com isso, um movimento dessublimatório levado às últimas consequências nas imagens de desastres e acidentes nas quais o corpo se revela do avesso, a partir das excreções e fluidos que o compõem internamente. “At this point,” ressalta Foster,

some images pass beyond the abject, which is often tied to substances and meanings, not only toward the *informe*, a condition described by Bataille where significant form dissolves because the fundamental distinction between figure and ground, self and other, is lost but also toward the *obscene*, where the object-gaze is presented as if there were no scene to stage it, no frame of representation to contain it, no screen (FOSTER, 1996, p. 149).

Este é o campo de investigação do terceiro momento elaborado por Foster. Trata-se, com isso, de um desejo de indistinção, quando o sujeito erode e é impelido a ocupar todo o seu entorno de modo a se camuflar no espaço (tal é o motivo que leva Lacan a recuperar o pensamento de Caillois). Este desejo de indistinção é perfeitamente ilustrado por algumas imagens de Sherman, em especial a #167, a #168 e a #176. Nelas não se observa mais a *Gestalt* da figura humana – a vontade de distinção –, mas apenas alguns traços e elementos espalhados no campo visual. O que se tem nessas fotografias é o sujeito entregue ao espaço, sublinhando a dissolução da forma que compromete visualmente a detecção da figura humana, a não ser por meros resquícios. A imagem #167 é bem significativa, por revelar, dispersos e semi-enterrados no chão de terra, fragmentos do corpo humano (nariz, unhas, dedos, olhar, arcada dentária etc.) em um ambiente mórbido que ressalta a horizontalidade dessublimatória investigada por Krauss, que é também encontrada pela analista na série dos *Old Masters* nas quais Sherman parodia determinadas pinturas de Ingres, Caravaggio, Fragonard, Rafael, entre outros. Nestes casos, a dessublimação é constatada por Krauss segundo a noção *freudiana* de *formação reativa* (fundamental também à sua leitura de Picasso em *Picasso Papers*) nas próteses corporais utilizadas pela artista para aproximar-se das obras-primas. Explicitamente artificiais, estes fragmentos um tanto quanto exagerados cedem à gravidade, resultando em uma ênfase na horizontalidade que sublinha a opacidade da matéria orgânica e o seu atributo informe. “It is as though”, conclui Krauss

Sherman’s own earlier work with the /horizontal/ has now led her back to the vertical, sublimated image, but only to disbelieve it. Greeting the vertical axis with total skepticism, the Old Master images work to discorroborate it, to deflate it, to stand in the way of its interpellant effect (KRAUSS, 2000, p. 147).

O gesto dessublimatório de Sherman associado à sua transgressão da *Gestalt* e o seu vínculo com o informe *batailliano* encontra plena realização naquelas imagens geralmente referidas como bulímicas. Em obras como #175 e #190, o observador tem diante dos olhos um conjunto de excrementos dispostos no chão e associados às secreções corporais, permitindo a Krauss considerá-las da perspectiva da indistinção formal que Bataille teoriza quando afirma que “to declare, on the contrary, that the universe is not like anything, and is simply *formless*, is tantamount to saying the universe is something like a spider or spittle” (BATAILLE, 2006, p. 92).

4.2

Visões do Surrealismo

4.2.1

Uma diva reprimida?

Em “Denial of Possession”, última parte de *Terminal Iron Works*, Rosalind Krauss evoca o Surrealismo a fim de estabelecer uma diferença radical entre a produção escultórica desse movimento e aquela de David Smith. Em uma de suas primeiras menções a ele, nota-se o tom reprovador, para quem “**Surrealism [...] dominated the thirties and forties like a glittering and eccentric diva**” (KRAUSS, 1971, p. 120). Evidentemente, a desconfiança de Krauss está vinculada naquele momento ao indeferimento de Greenberg em relação ao Surrealismo, condenado pelo autor como retrógrado, vulgar, acadêmico e *kitsch*. A escultura de Smith não deveria, portanto, ser interpretada à luz do movimento, sendo, na realidade, uma crítica corrosiva a ele, por meio de uma “parody of the monolith [that] is used to attack its basic premises” (KRAUSS, 1971, p. 153).

Mas o que, de fato, diz Greenberg a respeito do Surrealismo? Esta pergunta se faz imperativa, uma vez que, na década de 1990, tanto Rosalind Krauss quanto Hal Foster propõem uma revisão do movimento a partir da hipótese de sua repressão pela narrativa *greenbergiana*. Foster, por exemplo, decreta, logo nas páginas iniciais de seu livro *Compulsive Beauty*:

Over the last decade surrealism has returned with a vengeance, the subject of many exhibitions, symposia, books and articles. [...] I want to begin my essay with a reflection on **the past repression and present recovery of this movement**. For not so long ago surrealism was played down in Anglo-American accounts of modernism (if not in French ones). In effect it was lost twice to such art history: repressed in abstractionist histories founded on cubism (where it appears, if at all, as a morbid interregnum before abstract expressionism), it was also displaced in neo-avant-garde accounts focused on dada an Russian constructivism (where it appears, if at all, as a decadent version of vanguardist attempts to integrate art and life) (FOSTER, 1997, p. xi-xii).

Tome-se, em primeiro lugar, a questão do Modernismo. Em que medida o Surrealismo configura-se como uma vertente modernista reprimida? Para se responder a esta questão, é preciso circunscrever aqui a definição de Modernismo tal como ele fora teorizado por Clement Greenberg e exercido por Michael Fried e pela própria Krauss na década de 1960. Mas a prática discursiva *greenbergiana* seria suficiente para tachar essa corrente como um movimento artístico suprimido? Conforme esclarecem Buchloh e Bois, alguns movimentos vanguardistas – particularmente, o Dadá e o Construtivismo – eram, de fato, invisíveis à recepção norte-americana até o final da década de 1950. Mas quando Krauss inicia sua atividade profissional, já está em curso um processo de assimilação dessas correntes, a cargo especialmente dos artistas. Ora, tal reabilitação não desautoriza um reexame histórico desta questão, o que Krauss, de fato, realiza. O que chama atenção, todavia, é o fato de a ensaísta basear a

repressão de alguns movimentos vanguardistas apenas em relação à retórica *greenbergiana*, sem interessar-se, por exemplo, no processo de sua institucionalização contemporâneo ao seu exercício crítico. Em sua argumentação, o Modernismo hegemônico é sinônimo da retórica *greenbergiana*, não havendo espaço nesta equação para as estratégias de colecionadores e instituições, especialmente, o Museu de Arte Moderna (MoMA), que, a título de exemplo, exibiu os trabalhos de Max Ernst e de Marcel Duchamp (dois dos artistas focalizados por Krauss em *The Optical Unconscious*) em 1961 e 1968, respectivamente. Some-se a isso o fato, conforme Krauss relembra no obituário de William Rubin na *Artforum*, de sua “first ambitious MOMA exhibition, in 1968, was “Dada, Surrealism, and Their Heritage,” which focused on aesthetic phenomena despised by Greenberg” (KRAUSS, 2006).

De fato, Clement Greenberg nutre desconfianças quanto ao Surrealismo. Não é verdade, contudo, que ele tenha desconsiderado por completo o movimento, esforçando-se por interpretar a seu modo o conceito de automatismo. Em “Surrealist Painting”, escrito originalmente em 1944, o autor focaliza a pintura surrealista sem levar em consideração as técnicas de colagem, *frottage* e montagem desenvolvidas nesse contexto. Visto por essa perspectiva, o movimento é um *revival* do academicismo comparado pelo autor à Irmandade britânica pré-rafaelita: “These painters, though they claim the title of *avant-garde* artists, are revivers of the literal past and advance agents of a new conformist, and best-selling art” (GREENBERG, 1988, p. 230). Nota-se aqui que Greenberg se opõe a um suposto conformismo encontrado tanto no Surrealismo quanto nos pré-rafaelitas. Tal complacência está associada, no caso da pintura, à utilização dos métodos tradicionais desse *medium*, vinculada a dois fatores: a vulgarização da arte moderna distinta de uma elevação do nível da cultura popular (note-se aqui em operação a dicotomia entre *avant-garde* e *kitsch*) e a valorização da corrupção moral dos marginalizados. A equação proposta por Greenberg então seria: o método pictórico surrealista baseia-se em cânones ultrapassados enquanto que valoriza as manifestações culturais mais mediócras (os marginais, a cultura popular).

Mas tal diagnóstico também é uma espécie de redução à reflexão de Greenberg a respeito do movimento, visto que ele distingue dois grupos surrealistas, um moderno e outro acadêmico. O cotejo com os pré-rafaelitas se dá por alguns aspectos. Greenberg parece associar a Irmandade britânica, naquilo que ela possui de sociedade secreta, ao grupo surrealista. Mas não apenas isso: ambas as “sociedades” não se restringem apenas a um *medium*, entrelaçando literatura e artes visuais. Ao comparar as produções de ambos os grupos nos dois *mediums*, ele sublinha a conquista literária desses movimentos, em detrimento de suas produções plásticas:

Both movements were essentially literary and placed all emphasis on the anecdotal, notwithstanding that the Pre-Raphaelite movement was made up largely of painters and that both Pre-Raphaelite and Surrealist poetry bears a strong pictorial impress. The pictures of the Pre-Raphaelites form a doubtful contribution, ratifying literary vices habitual to English art; while in the arts and crafts Morris and his followers practised little more than antiquarianism. A good deal of Surrealist painting has similarly suffered from being literary and antiquarian (GREENBERG, 1988, p. 226).

O crítico aprofunda essa comparação entre os métodos de criação literária e pictórica, observando que se no primeiro caso o procedimento automático da escrita atende aos anseios teóricos do grupo, no segundo há mais dificuldades, uma vez que a técnica pictórica tende a interromper o automatismo. “The painter”, reflete Greenberg, “is not so apt to realize that he interrupts the automatic procedure the moment he begins to enhance these resemblances by methods taught in art school” (GREENBERG, 1988, p. 227). Mesmo que o pintor exercite uma manipulação mais livre de seus métodos, de modo a confiar em seus olhos e sua mão, tal procedimento difere da escrita automática. Levando em conta os obstáculos à efetivação do automatismo pictórico, Greenberg distingue duas direções do movimento surrealista, baseando-se em uma dicotomia entre automatismo e sonho. A primeira delas é composta por Miró, Arp, Masson, Picasso e Klee, sendo alguns deles, em especial os dois últimos, “found surrealists”, isto é, tachados de surrealistas por terceiros. Em comum, os processos criativos destes pintores, é baseado no automatismo, pleno ou parcial, enquanto fator *primário* fundante da prática pictórica. Sem instituir uma fronteira entre os processos conscientes e inconscientes mobilizados em cada situação, Greenberg afirma que estes pintores, desvinculados dos métodos acadêmicos, fazem uso de representações esquemáticas, “unmistakable signs”, em função de sua imaginação pictórica. Tais signos – “a dog barking at the moon” é o exemplo mencionado –, antes de serem os assuntos da pintura, são pretextos para o exercício plástico. “Here”, conclui ele,

the reliance upon the unconscious and the accidental serves to lift inhibitions which prevent the artist from surrendering, as he needs to, to his medium. In such a surrender lies one of the particular advantages of modern art. **Surrealism, under this aspect and only under this, culminates the process which has in the last seventy years restored painting to itself and enabled the modern artist to rival the achievements of the past** (GREENBERG, 1988, p. 228).

O segundo eixo surrealista, composto pelos artistas Ernst, Tanguy, Roy, Magritte, Oelze, Fini e Dalí, não apresenta um processo pictórico radicalmente diferente do primeiro grupo.⁴⁸¹ Mas se o automatismo no primeiro caso está a

⁴⁸¹ Em “The Legacy of Jackson Pollock”, Allan Kaprow formula a seu modo esta bipartição das estratégias associadas ao automatismo, ecoando Greenberg: “With Pollock, however, the so-called ‘dance’ of dripping, slashing, squeezing, daubing and whatever else went into a work, placed an almost absolute value upon a kind of diaristic gesture. He was encouraged in this by the Surrealist painters and poets, but next to him their work is consistently ‘artful,’ ‘arranged’ and full of finesse – aspects of outer control and training. With a choice of enormous scales, the canvas being placed upon the floor, thus making it difficult for the artist to see the whole or any extended section of ‘parts’, Pollock could truthfully say that he was ‘in’ his work. Here the direct application of an automatic approach to the act makes it clear that not only is this not the old craft of painting, but it is perhaps as one of its materials. (The European Surrealists may have *used* automatism as an ingredient but hardly can we say they really practiced it wholeheartedly. In fact, it is only in a few instances that the writers, rather than the painters, enjoyed any success in this way. In retrospect, most of the Surrealist painters appear to be derived from a psychology book or from each other: the empty vistas, the basic naturalism, the sexual fantasies, the bleak surfaces so characteristic of this period have always impressed most American artists as a collection of unconvincing clichés. Hardly automatic, at that. And such real talents as Picasso, Klee and Miró belong more to the stricter discipline of Cubism than did the others, and perhaps this is why their work appears to us, paradoxically, more *free*. Surrealism attracted Pollock as an attitude rather than as a collection of artistic examples)” (KAPROW, 1993, p. 3-4).

serviço de uma ênfase *greenbergiana* do *medium*, no segundo caso ele é um fator secundário, visto que não está submetido à abstração plena, mas à preservação a todo custo de uma imagem identificável, em uma tentativa de transcrição do sonho.⁴⁸² E nesse processo de representação fiel ao conteúdo onírico em busca de uma “hallucinatory vividness”, o pintor surrealista recorre às técnicas canônicas, sendo assim considerado por Greenberg como uma manifestação de academicismo pictórico.⁴⁸³

Having received his inspiration, the painter most consciously goes to work to clothe the given image in pictorial forms that will produce a strong illusion of its possible existence in the world of real appearances. The subject matter is different, but the result is the same that the nineteenth-century academic artist sought. It makes no difference that the creatures, anatomies, substances, landscapes, or juxtapositions limned by the Surrealist violate the laws of probability; they do not violate the modalities of three-dimensional vision – to which painting can now conform only by methods that have become academic (GREENBERG, 1988, p. 229).

A distinção entre os dois eixos surrealistas deve ser compreendida, portanto, como um esforço de Greenberg em separar um grupo “progressista”, associado ao desenvolvimento da arte abstrata, e outro “retrógrado”, vinculado ao academicismo de seus procedimentos pictóricos. Quanto a isso, Arthur Danto comenta:

Greenberg did what he could to suppress or, to use the psychoanalytical language which has come naturally to Greenberg’s critics, like Rosalind Krauss or Hal Foster, “to repress” – there is no room for it in the great narrative of modernism which swept on past it, into what came to be known as “abstract expressionism” (a label Greenberg disliked), and then color-field abstraction, where, though the narrative did not necessarily end, Greenberg himself stopped. Surrealism, like academic painting, lay, according to Greenberg, “outside the pale of history,” to use an expression I found in Hegel. It happened, but it was not, significantly, part of the progress [...] Greenberg might have [...] seen in surrealism a kind of aesthetic regression, a reassertion of values from the childhood of art, filled with monsters and scary threats (DANTO, 1997, p. 9).

Desse modo, enquanto “the great narrativist of modernism” (DANTO, 1997, p. 8), Greenberg reprime o Surrealismo, no sentido de associar parte de

⁴⁸² Mesmo André Breton, enquanto porta-voz do Surrealismo, estabelece uma dicotomia entre pintura e escrita, com preferência para a última dado o seu caráter instantâneo que sublinha uma modalidade de presença, conforme pontua a própria Krauss em “Photography in the Service of Surrealism”: “In preferring the products of a cursive automatism to those of dream imagery, Breton appears to be reversing the classical preference of vision to writing. For in Breton’s definition, it is the pictorial image that is suspect, a ‘deception,’ while the cursive one is true” (KRAUSS, 1985, p. 20). Esta dicotomia não é, todavia, defendida pelo artista de modo ininterrupto.

⁴⁸³ Nesse mesmo ensaio, Greenberg nota que os desenhos surrealistas, ao contrário das pinturas, indicam uma pesquisa aliada à pintura moderna: “The drawings of Ernst, Dalí, and especially Tanguy are adventurous and original in a way that their paintings are not. The compelled economy of the line exposes their art to problems which are on the order of the day and which they otherwise evade by taking refuge in the ancient arsenal, provided by the traditions of oil painting” (GREENBERG, 1988, p. 231). Estes pequenos trechos relativizam a acusação de Foster e Krauss quanto à repressão do movimento por Greenberg.

suas conquistas a um momento pretérito no interior de sua narrativa. Destarte, a hipótese de supressão do movimento não deve ser compreendida como um descarte absoluto da produção surrealista, mas uma conclusão derivada de uma análise baseada em uma apologia histórica da arte abstrata. Por esta ótica, o Surrealismo não é homogêneo, havendo inclusive uma corrente, a partir da interpretação *greenbergiana* do automatismo, associada à ênfase em uma especificidade do *medium* pictórico. Não à toa, Greenberg conclui “Surrealist Painting” do seguinte modo:

It is possible, I believe, to construct faithful duplicates in wax, papier mâché, or rubber of most of the recent paintings, of Ernst, Dalí, and Tanguy. Their “content” is conceivable, and too much so, in other terms than those of paint. But the pictures of Picasso and Miró attain virtuality as art only through paint on a flat surface, and they would disappear utterly if translated elsewhere. Which is also true of the works of the old masters (GREENBERG, 1988, p. 231).

Mesmo que a narrativa *greenbergiana* efetue uma cisão no movimento surrealista a fim de incluir em seu relato aquilo que lhe interessa, tal operação seria suficiente para afirmar que o surrealismo havia sido reprimido? E quanto à constatação primeira de Krauss, citada no início deste tópico, de que o movimento dominou os anos 1930 e 1940 como uma “glittering and eccentric diva”? **Que espécie de repressão é essa que brilha como uma diva?**

Registros do processo de assimilação da produção surrealista pelo cenário nova-iorquino são oferecidos por Robert Hobbs em seu ensaio “Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism”, conforme o que segue:

During 1941 and '42 European Surrealism **became fashionable** in New York City. The keen and sudden interest in this shopworn vanguard was particularly remarkable considering that Art Concret (subsequently incarnated as Abstraction-Creation) had superceded Surrealism eleven years earlier. By the time the movement took hold in the United States, it appeared **old-fashioned, extravagantly idiosyncratic, and even, at times, quaint**, to many younger American artists. Yet, in the early forties, as artist Dorothea Tanning has noted: “Surrealists in New York... were welcomed everywhere” (HOBBS, 2005, p. 56).

Hobbs relata que, em 1941, exposições de Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy e Giorgio De Chirico ocorreram nas galerias da New School for Social Research, cujas aberturas contaram com palestras do surrealista inglês Gordon Onslow Ford elucidando as prerrogativas do movimento. No mesmo ano, Max Ernst e André Breton migram para Nova York em consequência da campanha militar alemã. Em outubro, a revista *View* publica uma edição dedicada ao movimento e em novembro o MoMA inaugura retrospectivas de Miró e Dalí, enquanto representantes das duas correntes pictóricas surrealistas. Em 1942, o interesse dos norte-americanos pelos surrealistas prossegue com exposições dos trabalhos de Ernst, Roberto Matta Echaurren, André Masson e Tanguy em galerias nova-iorquinas. “That fall”, observa Hobbs, “Surrealism claimed title as New York City’s regnant vanguard” (HOBBS, 2005, p. 56).⁴⁸⁴ Não apenas as

⁴⁸⁴ Hobbs, de fato, é um dos nomes responsáveis por rever a história do Expressionismo Abstrato para além da narrativa *greenbergiana*. Em outro ensaio, “Against a Newer Laocoön”, Hobbs e Cavaliere reforçam o vínculo entre o Surrealismo e o Expressionismo Abstrato, constatando

obras, sugere o autor, seriam surrealistas, mas até mesmo as construções arquitetônicas – com destaque para a galeria Art of this Century, de Peggy Guggenheim, que se casou com Ernst em 1942, inaugurada no mesmo ano – compartilham, com suas paredes curvilíneas e seus pedestais e cadeiras amêbicos, traços do movimento. Entre 1942 e 1944, é publicada em Nova York a revista *VVV*, com edição de David Hare e colaboração de Marcel Duchamp, Breton, Ernst, Tanguy, De Chirico, Matta, entre outros. **Em conjunto, esses fatos históricos descartam por completo a hipótese de uma repressão do Surrealismo, confirmando então o seu sucesso norte-americano enquanto uma “eccentric diva”.**

É o pintor chileno Matta – que havia trabalhado no estúdio de Le Corbusier em Paris – um dos responsáveis pelo vínculo entre o Surrealismo e o Expressionismo Abstrato. Obstinado por investigar autenticamente os preceitos de Breton, Matta reúne em torno de si um grupo de pintores que inclui William Baziotes, Robert Motherwell, Peter Busa, Gerome Kamrowski e Jackson Pollock.⁴⁸⁵ Hobbs vê na existência desse grupo tanto um vínculo quanto uma cisão entre o Surrealismo e o Expressionismo Abstrato ainda incipiente. Se o automatismo de André Breton fora uma das principais fontes para ambos os

também a importância da galeria de Peggy Guggenheim tanto para a afirmação da cena artística nova-iorquina quanto o seu vínculo com as conquistas surrealistas: “Peggy Guggenheim’s ‘Art of this Century’ Gallery opened in the fall of 1942 and became during the next five years the first major center for exhibiting many of these artists. She gave Pollock his first one-man exhibition in 1943, and Baziotes and Motherwell theirs in 1944. Rothko, Still, Hoffmann, Cornell, Gorky, and Hare later had one-man exhibitions at the gallery. Among those included in group shows were Gottlieb and Reinhardt. The gallery where exhibitions of the American artists were held was flanked by two rooms housing the permanent collection, one of Cubism and abstract art, the other of Surrealism, so that any artist exhibiting therein faced fierce competition with twentieth-century masters permanently on view” (CAVALIERE; HOBBS, 1977, p. 114).

⁴⁸⁵ Observe-se que este grupo forma-se em 1937-8, uma década antes da “Subjects of the Artist School”, escola fundada por William Baziotes, David Hare, Robert Motherwell, Barnett Newman e Mark Rothko em 1948-9 na 35 East 8th Street, Nova York. O título desta instituição tinha por principal propósito sublinhar a existência de um significado (*meaning*) nas pinturas abstratas que não fosse confundido, todavia, com relações referenciais. Parece haver um elo entre estas duas iniciativas, uma vez que a ênfase no automatismo plástico a partir de um desvio da teoria surrealista parece dialogar com **o desejo de afirmação de um conteúdo não figurativo**. “We believe”, atestam Barbara Cavaliere e Robert Hobbs, “that the true source for creative impulses of the forties was the artists’ compelling desire to communicate significant and evocative ideas in an abstract format.” São os dois autores que atestam o vínculo entre “Subjects of the Artist School” e os grupos da década anterior através da valorização do conteúdo abstrato: “In the seven years immediately preceding ‘Subjects of the Artist School,’ two enclaves [de um lado, Roberto Matta, Robert Motherwell e William Baziotes; de outro, Adolph Gottlieb, Barnett Newman e Mark Rothko] of American artists formed in New York City. Both expressed a concern for significant subject matter inhering in an abstract form” (CAVALIERE; HOBBS, 1977, p. 110). Em *The Optical Unconscious*, Krauss comenta o interesse de Pollock no automatismo “beginning in 1939-40 with the group experiments in automatic drawing with Baziotes and Kamrowski, to the lectures in 1941 on surrealism at the New School by Gordon Onslow-Ford, to the surrealist game sessions at Matta’s house organized by Motherwell in 1942, and finally to the den of the surrealists themselves, the gallery of Peggy Guggenheim, in 1943” (KRAUSS, 1994, p. 282). Em *Formless*, encontra-se o seguinte relato em relação ao interesse dos artistas pelo inconsciente: “In the early 1940s Pollock had experimented with automatic writing along with other New York painters, such as Robert Motherwell, William Baziotes, and Matta, in a collective effort to make contact with what was then **being deemed the most important force in man’s world: the unconscious**. It was not just the surrealists, now residing in New York, who were addressing this force, but also important local figures, ones who were especially close to Pollock, such as John Graham” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 94).

movimentos, há, todavia, uma diferença de abordagem crucial entre os dois, que se faz notar na definição de Robert Motherwell de um automatismo plástico:

the importance of the automatist approach, which Motherwell renamed “plastic automatism” and credited as the key generative concept that enabled Americans to move away from Surrealism and develop the independent styles that were later grouped under the Abstract Expressionist rubric. Motherwell’s plastic automatism placed far greater emphasis on the creative potential of the artist’s chosen medium than the Surrealists did (HOBBS, 2005, p. 58).

A distância que os pintores norte-americanos tomam do Surrealismo – a partir de seu interesse e de seu encanto pelo manifesto de Breton, vale notar – refere-se, pois, a uma redefinição do automatismo surrealista, conforme propõe Motherwell, direcionando-o para uma maior ênfase no suporte pictórico. Desse modo, **há uma espécie de continuidade enviesada entre surrealistas e expressionistas abstratos, visto que**, para os primeiros, o trabalho do artista não é, surpreendentemente, nem uma arte liberal (resultante da contemplação) nem mecânica (fruto do suor), mas resultante de uma vida inconsciente e onírica: esta é a conclusão da anedota de Breton sobre Saint-Paul-Roux no trecho de *Premier Manifeste*. A imagem do trabalho do artista enquanto registro de impulsos surgidos em um domínio que o mesmo não controla é uma das tônicas do automatismo, que, ao ser transplantado para o Expressionismo Abstrato, serve como substrato da *Action Painting* enquanto práxis artística estreitamente vinculada aos gestos existenciais do artista. O automatismo não é sinônimo de espontaneidade: os impulsos estão submetidos a um processo dialético no qual o *medium* é tensionado ao fluxo inconsciente, inaugurando, devido a isso, o automatismo plástico: “We might say that many Surrealists”, propõe Hobbs,

regarded themselves as the primary conduits for channeling unconscious ideas. [...] For the Abstract Expressionists, the unconscious constituted part of a dialectic, which depended on intimations that were already translated on reception into one’s chosen artistic medium so that it became the unconscious’ mediated surrogate and not its direct revelation as many Surrealists thought (HOBBS, 2005, p. 58).

Hobbs, com isso, observa que o Surrealismo e o Expressionismo Abstrato, em seu interesse conjunto pelo automatismo, propõem, todavia, diferentes respostas ao inconsciente. **Ora, o que interessa precisamente na presente discussão é o seguinte: esta filiação oblíqua entre os dois movimentos parece remontar à distinção realizada por Greenberg entre as duas correntes surrealistas. Caso esta aproximação seja pertinente, nota-se que o exercício da distinção não deve ser atribuído apenas a Greenberg, mas aos próprios pintores norte-americanos em seu deslocamento de ênfase de um automatismo psíquico para um automatismo plástico.** Desse modo, mesmo que a narrativa *greenbergiana* tenha feito de tudo para reprimir o surrealismo, o circuito artístico norte-americano não se reduz à voz do principal narrador do Modernismo, tendo a corrente surrealista experimentado relativo êxito nos anos 1940, conforme comprovam os estudos de Robert Hobbs. A hipótese de repressão do Surrealismo no circuito artístico norte-americano da década de 1940 deve ser, portanto, relativizada.

Ao que parece, a repressão ao Surrealismo ocorre não tanto naquele momento histórico quanto em outro, aquele das décadas de 1960 e 1970, em paralelo à redescoberta do Dadá e do Construtivismo. No prefácio de seu *Compulsive Beauty*, Hal Foster diagnostica uma supressão surrealista associada às práticas vanguardistas da produção norte-americana:

Since this formalist model of modernism was staked on the autonomy of modern art as separate from social practice and grounded in visual experience, its antagonist, the neo-avant-garde account of modernism, stressed the two movements, dada and constructivism, that appeared most opposed to this visualist autonomy – that sought to destroy the separate institution of art in an anarchic attack on its formal conventions, as did dada, or to transform it according to the materialist practices of a revolutionary society, as did constructivism. Again surrealism was lost in the shuffle [...] Hence when artists involved in pop and minimalism turned away from the likes of Picasso and Matisse, they turned to such figures as Duchamp and Rodchenko, no to precedents like Ernst and Giacometti (FOSTER, 1997, p. xii).

Considerando esta segunda repressão no contexto vanguardista norte-americano das décadas de 1960 e 1970, pode-se dizer que, a partir das análises de Buchloh e Bois, o Surrealismo é eclipsado pelo interesse dos artistas no Dadá e no Construtivismo. Caso este diagnóstico esteja correto, o que então autoriza o retorno do reprimido nas décadas seguintes? **Foster sugere a emergência do Pós-Modernismo**, porque, se naqueles anos a releitura do Dadá e do Construtivismo está associada às investigações ora fenomenológicas, ora associadas à crítica institucional, já a partir dos anos 1970 e, destacadamente, nos anos 1980, a crítica da representação,⁴⁸⁶ bem como a emergência do feminismo, preparam o terreno para uma reconsideração do Surrealismo:

Although the surrealists were hardly critical of heterosexism, they introduced this problematic into modern art in a programmatic way. Feminist and gay and lesbian critiques have compelled such questions to be asked anew, particularly in a psychoanalytic frame, and to do so historically was to turn to surrealism among other sites. Similarly, as a blind spot in the Anglo-American view of modernism, surrealism became a retroactive point of reference for postmodernist art, especially of its critique of representation. In the 1980s this critique was often advanced through allegorical appropriations, especially of media images. Like the troubling of identity by sexuality, this troubling of reality via the simulacrum was also undertaken by surrealism, and to be involved in this problematic was to become interested in this art (FOSTER, 1997, p. xiii).

⁴⁸⁶ Em “Convulsive Identity”, Foster enlaça justamente a imagem surrealista ao paradigma pós-modernista da cópia sem original a partir do conceito deleuziano de simulacro: “[one] crucial aspect of the surrealist image [is] its simulacral quality, its paradoxical status as a representation without a referent, a copy without an original [...] The subject is in the simulacrum, as it were, just as he is in the fantasy; but the similarity does not end there. Like the fantasy, the simulacrum is comprised of at least two different terms, series, or events (‘it interiorizes a dissimilitude’), neither of which can be fixed as original or copy, first or second. In a sense the simulacrum is also produced out of a deferred action, an internalized difference, and it is this difference that troubles the Platonic order of representation. It is also this difference that not only renders the fantasmatic art of surrealism simulacral, but structures the surrealist image as a signifier of an involuntary memory, a traumatic fantasy” (FOSTER, 1991, p. 54).

Caso o diagnóstico de Foster esteja correto, surge então outra indagação: por que Krauss não considera, em sua hipótese da repressão surrealista, a invisibilidade do movimento nas décadas de 1960 e 1970 associada aos demais eixos vanguardistas? Considerando seus esquemas visuais pautados sempre na repressão *greenbergiana*, não seria preciso formular um outro quadrado semiótico – talvez retomar inclusive o seu campo expandido, uma vez que se baseia fundamentalmente no contexto histórico aqui considerado – que contemplasse esta outra supressão, não mais associada ao Modernismo de Greenberg, mas sim ao Minimalismo, à *Process Art*, à *Conceptual Art*, à *Land Art* e movimentos afins? De todo modo, o que parece ser mais curioso no enquadramento de Rosalind Krauss é a eleição de uma corrente modernista reprimida em contexto euro-americano, isto é, no epicentro da produção artística. Em outras palavras, o esforço paroquial – para utilizar um termo utilizado por Hal Foster tanto em *The Return of the Real* quanto em *Bad New Days*, para se referir ao escopo norte-americano de sua investigação – da ensaísta não a permite *expandir* o campo da prática artística de modo a observar uma multiplicidade de Modernismos, em um contexto histórico marcado explicitamente pela “correção etnográfica” vinculada ao próprio conceito de Pós-Modernismo enquanto descoberta do outro (segundo a definição de Huyssen) e também ao movimento institucional de exposições após *Magiciens de La Terre* (1989). Nesse sentido, a alteridade não se refere apenas ao outro cultural, mas também ao outro inconsciente (foco de investigação surrealista). Mas o interesse deliberado (isto é, consciente) dos surrealistas no inconsciente difere da consideração deste movimento vanguardista enquanto vertente recalcada de um Modernismo hegemônico. Desse modo, ao contrapor a *opticalidade* modernista (que reprime, por sua vez, movimentos abstratos semelhantes, como a vertente monocromática coreana dos anos 1960-70, *Dansaekhwa*, ou as tendências construtivas latino-americanas) ao inconsciente surrealista (notadamente), Krauss não faz outra coisa a não ser reiterar, uma vez mais, a irreprimível tradição hegemônica modernista euro-americana.⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ A este respeito, recupere-se o depoimento de Octavio Paz, para quem existem tantas modernidades quantas sociedades. Esta premissa leva John Clark, em “Asia’s Invisible [?] Modernism”, a circunscrever o Modernismo asiático para além das determinações hegemônicas das instituições artísticas – em especial o MoMA –, através das quais a produção artística desse continente é um mero reflexo, quando existente, das conquistas pioneiras euro-americanas. De fato, o ponto de partida do texto de Clark é a seguinte pergunta: “Where was Southeast Asian modernism in the works selected for exhibition from the Museum of Modern Art (hereafter MoMA) exhibited in Tokyo from April to October 2004?” Sua perspectiva na recuperação de uma multiplicidade de modernidades (em especial a asiática, em toda sua heterogeneidade) cujos processos históricos diferem bastante daqueles euro-americanos. Por outro lado, Peter Osborne recupera o Modernismo artístico, definindo sua forma conceitual fundamental como “the ongoing result of an application of the temporal logic of modernism (determinate negation of the old/affirmation of the new) to the field of art” (OSBORNE, 2013, p. 77). A partir desta definição básica, ele elabora uma taxonomia para circunscrever três manifestações do Modernismo propriamente euro-americano – sendo a vertente *greenbergiana* apenas uma delas – do século XIX à década de 1960. As perspectivas de Clark e Osborne ilustram um movimento de redefinição do Modernismo, seja apontando para a redução semântica operada por certas instituições, seja delineando as manifestações euro-americanas em um extrato histórico mais amplo. É claro que Krauss não hesita em circunscrever seu campo de atuação ao se referir ao “my modernism”. Contudo, por mais que haja um conflito entre o dogma *greenbergiano* e a produção surrealista, denominar esta última de vertente reprimida do Modernismo soa um tanto exagerado, caso se considere os reais Modernismos suprimidos sob a hegemonia estadunidense.

4.2.2

O tempo psicológico enquanto *medium* surrealista

Em *Terminal Iron Works*, a análise do Surrealismo reforça a dicotomia entre interioridade e externalidade. Tanto este movimento quanto o Construtivismo, o Cubismo dos anos 1930 e o Futurismo estão vinculados a uma posição ideológica que considera a escultura um objeto do conhecimento e, portanto, propõe estruturas plenamente inteligíveis, tácteis e submissas ao intelecto humano. A diferença é encontrada nos motivos que subjazem às esculturas de cada movimento, pois se no caso do Construtivismo há a premissa do conhecimento absoluto por meio da transparência da forma em relação à estrutura, no Surrealismo as esculturas estão vinculadas ao desejo de posse:

In the first two chapters of this book, when I spoke of Smith's rejection of the central spine that makes sculpture intellectually possessable, I tried to set out the absolute formal distinction between Smith's sculpture and Surrealism. I said that the projection of objects in terms of such a spine or core was characteristic not only of Cubist-derived and Constructivist sculpture but of Surrealist work as well [...] All of the symbolism for holding, containing, trapping, enclosing is ultimately a set of metaphors for possession, and possession was at the heart of the Surrealist view [...] It must be fairly clear by now that Smith mastered his entire sculptural power against possession. His substitution of surface for core as the primary datum (KRAUSS, 1971, p. 124-6).

Supondo uma coesão e uma homogeneidade no Surrealismo, Krauss, neste primeiro momento de aproximação com o movimento, aposta em uma generalização que agrupa Giacometti e Henry Moore, Barbara Hepworth e Magritte, Hans Arp e Salvador Dalí. Ao analisar *Cage* (1931), de Giacometti, ela diz:

Giacometti's content is still the imperialist metaphor of the cage or trap, addressing itself to the arbitrariness, almost the wantonness, of the sculptor's will to possess. The objects appear to the artist from outside his life and are colonized into a rigid order by his desire (KRAUSS, 1971, p. 135).

Nota-se na metáfora imperialista uma alusão ao *objective chance* de André Breton, interpretado em *Terminal Iron Works* como um desejo de possessão que faz com que uma escultura esteja submetida, não à racionalidade, mas à vontade humana. Comentando esta postura analítica que pressupõe o Surrealismo como um movimento misógino, Krauss afirma em "Claude Cahun and Dora Maar: by Way of Introduction" que "these surrealist elements [collection of cages and bottles and pieces of furniture] seemed to have devised an insistent vocabulary that turned on the thematic of the incarceration of the female body and the imaginative projection of violence against it" (KRAUSS, 2000, p. 1). Se este é o seu posicionamento em 1971, ele começa a ser revisto pouco tempo depois, em "A Game Plan: the Terms of Surrealism", quarto capítulo de *Passages in Modern Sculpture*. Mantendo seu enquadramento teórico, a ensaísta relê o Surrealismo em sua "schematic history of early twentieth-century sculpture" a partir da antinomia entre uma "sculpture of

reason”, de um lado, e uma “sculpture of situation”, de outro (KRAUSS, 1981, p. 106). A chave analítica é o poema que Tristan Tzara formula em 1920, havendo nele uma ambiguidade entre a arbitrariedade do método poético (selecionar ao acaso palavras de uma bolsa contendo fragmentos jornalísticos) e sua ligação com o autor (“The poem will resemble you”). Esta ambivalência aponta justamente para o contraste entre as duas vertentes escultóricas, lidas através da distinção entre o Dadá e o Surrealismo, simbolizando o poema o limiar histórico – representado pela migração de Tzara de Zurique para Paris em 1920 – que conecta os dois movimentos.

Tendo em vista os argumentos desenvolvidos em *Terminal Iron Works*, pode-se supor que a identificação entre a obra de arte e o artista sugerida pela frase de Tzara permite a Krauss prosseguir em sua perspectiva do Surrealismo como um movimento em torno da posse psicanalítica do objeto escultural, justapondo-o à posse analítica construtivista. Ela, no entanto, estabelece uma distinção entre as duas estratégias:

It must be realized that with this resemblance between desire and its product – between the viewer and the object that appears to have been waiting just for him – one is not returning to the constructivist resemblance between the rational object and the constituting consciousness. Because the constructivist relationship is predicated on the notion that there is a fundamental identity between the structure of subjective consciousness and the structure of objective reality. Furthermore, this identity, as the condition of all experience, is obviously given prior to experience and is impervious to human will. **The surrealist resemblance, on the other hand, is between irrational, unconscious desire and the strange manifestation of it in the outer world – a manifestation which serves as proof that the outer world is itself transformable, that there is a possibility concealed within it of an alternate reality, or as Breton insisted, a surreality** (KRAUSS, 1981, p. 111).

Sendo assim, **se, em um primeiro momento, Krauss nivela o desejo surrealista com a análise construtivista, em um segundo momento ela propõe uma oposição entre as duas correntes artísticas, a partir da ênfase que cada uma concede à racionalidade.** Enquanto o Construtivismo de Gabo se baseia em um idealismo cartesiano, o Surrealismo de Breton abraça a irracionalidade associada ao poder do inconsciente sobre o indivíduo. *L'Amour Fou* (1937) é um registro disso, visto que o encontro entre Breton e Giacometti e os respectivos objetos no mercado de pulgas não resulta da escolha prévia desses utensílios pelos artistas, sendo fruto do entrelaçamento entre acaso e inconsciente, tendo o acontecimento sido relatado apenas posteriormente.

Ao operar uma cisão entre razão e desejo, este último estando mais associado ao irracional e ao inconsciente, Krauss não mais interpreta as esculturas surrealistas como metáforas da posse. A projeção do desejo e o seu entrelaçamento ao acaso são dois fatores conjugados que conformam a estratégia surrealista, resultando, por conseguinte, em obras que produzem uma perturbação no espaço “real” do observador. Desse modo, elas apresentam uma ambivalência: se não estão completamente localizadas em uma espacialidade à parte do espaço expositivo, elas também não são inteiramente literais. A ambiguidade é observada, por exemplo, em *Suspended Ball* (1930-31), de Giacometti, uma obra emblemática do movimento surrealista, tanto pelo debate que suscita quanto por representar o conflito entre os Surrealismos de Bataille e Breton:

Never quite as overt as the fight between Breton and Bataille over the right to Dalí's *Jeu Lugubre*, the “right” to Giacometti's art was nonetheless another point of contention between surrealist orthodox and its heterodox opposition. A full year before Breton had been alerted to the existence of his work, Giacometti had entered the page of DOCUMENTS, shepherded by his friend Michel Leiris. But then came the exhibition of *Suspended Ball* in the fall of 1930, greeted by Breton and the other surrealists with an instant feeling of stupefaction (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 152).

A escultura, em suas versões em gesso e madeira, é composta por uma estrutura cúbica alongada e vazada, cortada por uma base de gesso horizontal sobre a qual repousa uma fatia de maior escala da pequena esfera suspensa por um fio preso na parte superior da caixa. Há um jogo ambíguo em *Suspended Ball*: o elemento inferior, considerado uma parte da esfera superior, lhe ultrapassa o tamanho. A parte, portanto, apresenta maiores dimensões que o todo, estando os dois elementos na iminência do toque, impedido pelo fio que mantém a bola pendendo sobre sua fatia aumentada. Apresentando implicações eróticas que entusiasmaram os dois grupos surrealistas, a obra de Giacometti é ilustrativa do(s) movimento(s) por dois motivos. Em primeiro lugar, a oscilação pendular da bola, ao ocorrer literal e mecanicamente, afasta qualquer tipo de associação com a ilusão de movimento encontrada, por exemplo, nas esculturas de Boccioni. Além disso, inserida na mesma temporalidade do observador, *Suspended Ball* afasta qualquer leitura da escultura do ponto de vista do momento fecundo neoclássico ou do tempo analítico construtivista:

It is, instead, the real time of experience, open-ended and specifically incomplete. This recourse to real movement and literal time is a function of the meaning of surreality as taking its place alongside and within the world at large, sharing the temporary conditions of that world – but being shaped by an interior need (KRAUSS, 1981, p. 114).

É da perspectiva dessa necessidade interior de um “psychological time as a ‘medium’” (KRAUSS, 1981, p. 124) que deve ser interpretada a jaula que envolve esse iminente encontro erótico. A estrutura cúbica estabelece uma espécie de separação entre as duas espacialidades – a do objeto e a do observador –, concedendo à escultura uma ambivalência capaz de fissurar a superfície contínua da realidade. Essa espécie de perturbação de algo que irrompe no real, mas que mantém todavia uma distinção em relação a ele, está no cerne da estratégia surrealista: em *Nadja* e *L'Amour Fou*, de Breton; nas colagens que compõem *La Femme 100 Têtes*, de Max Ernst, onde determinados elementos são inseridos em espaços perspectivos homogêneos, fraturando-os; nas obras de Joseph Cornell, que convidam à manipulação direta dos elementos, que, no entanto, permanecem apartados pelas caixas que os contêm;⁴⁸⁸ e também na lógica dos sonhos fundante do surrealismo. Em suma, trata-se de um *étos surrealista*⁴⁸⁹ pautado em um movimento dialético por meio do qual, descreve

⁴⁸⁸ Ao observar um nivelamento entre os diferentes objetos encontrados em cada caixa de Cornell, Krauss tece uma analogia com o espaço da memória, lançando mão de um argumento que, como se viu, fora utilizado para análise da obra de Robert Rauschenberg.

⁴⁸⁹ Note-se que a definição do movimento no *Manifesto* de Breton é menos estilística do que uma espécie de proposição para a fusão da realidade e do sonho em uma “realidade absoluta” de

Benjamin, “o domínio da literatura foi explodido de dentro, na medida em que um grupo homogêneo de homens levou a “vida literária” até os limites extremos do possível” (BENJAMIN, 1994, p. 22). Este *éthos* é sintetizado por Breton em seu segundo manifesto do seguinte modo:

Tudo indica a existência de um certo ponto do espírito, onde vida e morte, real e imaginário, passado e futuro, o comunicável e o incomunicável, o alto e o baixo, cessam de ser percebidos como contraditórios. Ora, em vão se procuraria na atividade surrealista outro móvel que não a esperança de determinar esse ponto. Por isso se vê bem como seria absurdo dar-lhe sentido unicamente destruidor, ou construtor: o ponto de que se cuida é *a fortiori* aquele onde a destruição e a construção não podem mais ser brandidas uma contra a outra (BRETON, 1985, p. 98).

Pode-se dizer que o ponto de síntese dialética do espírito ao qual se refere Breton – principal motivo pelo qual ele é tachado de idealista por Bataille⁴⁹⁰ –

acordo com o funcionamento livre do pensamento. Se Breton concede um lugar central ao automatismo psíquico, tal não é a única tática a serviço da liberação do pensamento. Há ainda a investigação do transe hipnótico por René Cravel e a escrita automática de Robert Desnos, e até mesmo a vida de Nadja ou a exaustão crítica descrita por Aragon em *Vague des rêves*, cujo efeito seria semelhante aos narcóticos e aos êxtases religiosos: todos os caminhos compõem o laboratório surrealista, conduzindo ao maravilhoso (*marvellous*) em confronto com o racionalismo idealista europeu.

⁴⁹⁰ O idealismo hegeliano é, de fato, um dos principais campos de batalha em que duelam Breton e Bataille, conforme sugere Georges Didi-Huberman ao afirmar que “embora pouco teorizado, o abismo que separa aqui as posições de Breton e Bataille não deixa de ser de ordem filosófica. Ele nos permite, seja como for, compreender melhor o que Bataille podia visar com a expressão, tão bizarra em seu contexto, *presença real*. Ali onde Breton falava genericamente da *flor* – como fala da *mulher*, ainda que ‘escondida na floresta’ –, Bataille, antecipando famosos enunciados lacanianos, recusava em *cada flor* particular, e *a fortiori*, em *cada mulher* particular a ideia ou o ideal da flor e o ‘gênero’ da mulher compreendidos como totalidades indivisíveis” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 223). É precisamente no contexto deste embate que deve ser compreendido o posicionamento anti-idealista de Bataille em seus ensaios na DOCUMENTS, postura esta reavaliada em “Hegel, a morte e o sacrifício”. Na parte final de seu segundo manifesto, Breton elabora um ataque ácido a Bataille: “O sr. Bataille interessa-me unicamente na medida em que ele se gaba de opor à dura disciplina do espírito, à qual, por estranho que pareça, entendemos submeter tudo – e não vemos inconveniências em se atribuir a principal responsabilidade disso a Hegel –, uma disciplina que nem mesmo chega a parecer mais frouxa, pois tende a ser a do não espírito (aliás é aí que Hegel o aguarda)” (BRETON, 1985, p. 158-159). Ao lado das sugestões semânticas que expressões como “práticas de alquimia mental” e “dura disciplina do espírito” sugerem de idealismo, há que considerar aqui a dialética hegeliana em operação, sobretudo quando Breton estabelece uma oposição entre espírito e não espírito apenas para sugerir sua identidade. Pois, Hegel aguarda Bataille apenas no caminho dialético no qual o não espírito possui uma disciplina tão frouxa quanto o espírito. Outra comprovação do pensamento dialético de Breton é encontrada um pouco mais à frente quando, ao se referir aos surrealistas dissidentes, afirma: “divirto-me aliás em pensar que não se pode sair do surrealismo sem cair no sr. Bataille, tanto é verdade que a repugnância do rigor não pode se traduzir senão por uma nova submissão ao rigor” (BRETON, 1985, p. 159). O que é uma nova submissão ao rigor resultante de uma repugnância ao rigor senão a comprovação de um pensamento dialético em funcionamento? É exatamente contra este princípio de identidade de termos contrários pressuposto no panlogismo hegeliano que Bataille se dirige, por exemplo, em “Human Face”, ao comentar a afirmação de Tristan Tzara em 1921 para quem a ausência de sistema seria ainda um sistema. São estas passagens suficientes para a afirmação incontestada do idealismo de Breton? Mais do que uma afirmação deste teor, interessa observar aqui o jogo de perspectivas no qual, aos olhos de Breton, Bataille é um materialista vulgar; e, aos olhos de Bataille, Breton é um idealista neo-hegeliano. Ambos propõem, na realidade, releituras do materialismo dialético através de posturas que não devem ser reduzidas aos rótulos de seus opositores. De um lado, Breton aposta

também se manifesta nas esculturas horizontais de Giacometti, que Krauss denomina de “sculpture-as-board-game”, a exemplo de *No More Play* (1932), *Man, Woman, and Child* (1931) e *Circuit for a Square* (1931), em que a relação de contiguidade com o espaço e o tempo do observador se dá pelo convite das obras à manipulação dos elementos discretos. Por outro lado, o caráter imediato de tais objetos encontra um entrave visual, dada a alusão das obras a paisagens. O que não ocorre com *Woman with her Throat Cut* (1932) e *Disagreeable Object* (1931), uma vez que ambas as esculturas estão dispostas em meio ao espaço do observador: “The quality that the latter work projects is of some almost ordinary object rendered disquieting by an unaccountable deformation” (KRAUSS, 1981, p. 118-20).

A disjunção surrealista é encontrada também nas conexões metafóricas que caracterizam algumas esculturas de Salvador Dalí (*Venus de Milo with Drawers*, 1936), Man Ray (*Object to be Destroyed*, 1923, e *Gift*, 1921), René Magritte (*The Woman*, 1959) e Meret Oppenheim (*Fur-Lined Teacup*, 1936): em comum, estas obras operam um cruzamento entre objetos cotidianos e seres vivos. Tal hibridização é oposta ao tempo analítico e racional, abrindo para uma dimensão fantasiosa fundada, todavia, em um contexto real. Desse modo, “the metaphoric connections supported by the object solicit the viewer’s unconscious projections – invite him to call to consciousness an internal fantastic narrative he has not previously known” (KRAUSS, 1981, p. 123). Contrária à tática surrealista de disjunção do real, estão localizadas as poéticas vitalistas de Henry Moore, Barbara Hepworth e também Hans Arp, que, ao atribuírem organicidade às substâncias inorgânicas, produzem esculturas que geram a impressão de serem organizadas a partir de um centro vital. Sendo assim, estes três artistas se aproximam mais do idealismo de Gabo, substituindo o seu racionalismo por uma metáfora orgânica sobre os objetos inertes.

4.2.3

O informe: o formalismo enquanto sacrifício da forma

O interesse de Rosalind Krauss pelo informe *batailliano* precede em alguns anos a exposição *L’Informe: Mode d’emploi*, ocorrida no Centre Georges Pompidou, Paris, entre 21 de maio e 26 de agosto de 1996. De fato, desde o início da década de 1980, a ensaísta se esforça por estabelecer relações entre determinadas práticas artísticas – em especial a obra de Giacometti e a fotografia surrealista – e as operações do informe, surgindo desses empenhos as respectivas contribuições para as exposições *Primitivism* e *L’Amour Fou*.

A força operacional do informe *batailliano* exercera tamanha fascinação em Krauss, que lhe permitiu, em companhia de Yve-Alain Bois, ampliar o escopo das práticas artísticas, de modo a incluir não apenas a dita vertente

em uma transformação da revolução surrealista em revolução social, como indica a mudança de título de *Révolution Surréaliste* para *Le Surréalisme au service de la révolution* e sua associação com Trotski em 1938. De outro, Bataille relê a dialética, negando-lhe porém a homologia que a fundamenta e transformando-a em uma insuperável fissão, como exemplifica “Le Langage des Fleurs” e também “Le Jeu Lugubre”. É esta releitura da dialética que está no cerne do projeto teórico de Georges Didi-Huberman, sendo ela compreendida a partir do incessante movimento paradoxal de “contatos de contrastes” de textos e imagens.

reprimida do surrealismo, mas também expoentes da arte moderna e contemporânea. Assim, o informe passa a abranger poéticas de artistas díspares, como Édouard Manet, Pablo Picasso, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Hans Arp, mas também Lucio Fontana, Jackson Pollock, Andy Warhol, Eva Hesse, Robert Morris, Cy Twombly, Ed Ruscha, Lygia Clark, David Medalla, Cindy Sherman, Richard Serra, entre outros. Antes, porém, de esta ferramenta conceitual ser investigada concretamente por meio de uma exposição ocorrida (de modo semelhante a *Primitivism e L'Amour Fou*) em um dos espaços institucionais mais importantes do circuito artístico, Rosalind Krauss esboça alguns anos antes uma primeira versão do léxico utilizado em *L'Informe: Mode d'emploi* no quarto capítulo de *The Optical Unconscious*.

Estes dois textos, de fato, apresentam a mesma estrutura dicionarizada: verbetes organizados em ordem alfabética, chegando alguns de seus títulos a serem, se não idênticos, bastante semelhantes. Nota-se que Krauss adota – nestes escritos, mas também no ensaio sobre a obra de Robert Morris – a estrutura de organização proposta por Bataille, isto é, o dicionário, sobre a qual afirma Yves-Alain Bois:

DOCUMENTS's "dictionary" remains one of the most effective of Bataille's act of sabotage against the academic world and the spirit of system. This sabotage derived its effectiveness from the contrast between the formal ruse – the very use of the "dictionary form," that is, one of the most obvious and conventional markers of the idea of totality – and the effect of surprise (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 16).

A surpresa à qual Bois se refere diz respeito especificamente ao conjunto de características do dicionário de Bataille, que, de certa maneira, implodem as prerrogativas totalizantes desse sistema alfabético: entradas redundantes para um mesmo verbete, diversos autores, incompletude e fragmentação editorial, escolha “absurda” dos termos a serem definidos etc. Em conjunto, estes atributos operam um desvio em relação à função clássica do dicionário enquanto compilação metódica e totalizante das unidades léxicas (notadamente, as palavras, as locuções e os afixos) de uma determinada língua. Desviando-se dessa pretensão universalizante, o dicionário proposto por Bataille e seus pares da DOCUMENTS apresenta definições e relações inauditas de cada termo focalizado, questionando assim as suas cristalizações classificatórias. É nesse contexto que o informe assume papel central, visto que este verbete expõe, de modo breve e cirúrgico, a função programática do dicionário *batailliano*: a desclassificação dos termos, compreendida em duplo sentido, rebaixamento e desordem taxonômica. Desse modo, os verbetes são conceitos que desclassificam, ou desfazem, os conceitos, possuindo uma função operatória e performativa fundamental para a apropriação de Krauss e Bois.

Mas não apenas isso: o dicionário enquanto rebaixamento pressupõe também o duplo questionamento de Bataille em relação ao idealismo hegeliano⁴⁹¹ e ao materialismo dialético, **conferindo um novo fôlego ao projeto**

⁴⁹¹ Por mais que se afirme aqui o anti-idealismo de Bataille, reconhecendo que “the critical consensus would seem to be that Bataille was fundamentally anti-Hegelian” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 68), há que se reconhecer a relação bastante complexa entre o autor e o pensamento de Hegel. Pode-se dizer que, no primeiro momento em que se debruça sobre os escritos de Hegel – durante o período de vida da DOCUMENTS –, Bataille se dirige, na realidade, contra o surrealismo de Breton. Este é o motivo que leva Bois a afirmar que “Bataille published his first

anti-idealista que Rosalind Krauss desenvolve desde *Passages in Modern Sculpture*. Uma vez mais, a ensaísta elabora uma leitura sistemática da produção artística moderna e contemporânea euro-americana a fim de questionar as premissas modernistas sobre as quais as interpretações das obras se assentariam até então. Estes postulados, retroalimentando-se entre si, são rotulados pelos autores de mitos (em clara alusão à primeira coletânea de Krauss) e fundamentam um projeto modernista ontológico sistematizado por distintos historiadores e emblematizado pela figura de Clement Greenberg. Por esta ótica, ao libertar-se de suas limitações representativas, a arte chega por fim sua manifestação essencial, guiada pelo mito de um espaço pictórico simultâneo e imediato que se oferece unicamente à visão, elimina a duração e confirma a verticalidade sublimatória do ser humano, refletindo, pois, sua unidade plena, ideal e ontológica. O predomínio da visão associada à simultaneidade do espaço pictórico, aliado à ênfase na verticalidade, que por sua vez reitera a plena unidade (da obra, do artista e do observador), seriam, portanto, os **mitos fundadores** do Modernismo hegemônico contra o qual Bois e Krauss desenvolvem seu dicionário.

Trata-se, com isso, de mais uma reinterpretação do Modernismo euro-americano por meio da qual os autores substituem os enquadramentos interpretativos mais convencionais da história da arte em proveito de uma investigação transdisciplinar cujo modelo é aquele encontrado nos escritos de Bataille. Não se trata, contudo, de descartar o Modernismo, mas realizar uma leitura a contrapelo dessa produção, conforme Bois esclarece em “The Use Value of Formless”:

Our project is to redeal modernism’s cards – not to bury it and conduct the manic mourning to which a certain type of “post-modernism” has devoted itself for many years now, but to see to it that the unity of modernism, as constituted through the opposition of formalism and iconology, will be fissured from within

attacks on the Hegelian dialectic in *Documents* without knowing much about it” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 68). Deve-se considerar também a mediação de Alexandre Kojève já em um segundo momento de apreensão do hegelianismo por Bataille: de fato, o contato com a *Fenomenologia do espírito* se dá por meio das aulas ministradas entre 1933 e 1939 por Kojève na Escola Prática de Altos Estudos, em Paris, tendo sido ele o responsável pela introdução de Hegel na geração francesa daquela década. O acesso de Hegel via Kojève – ou a indistinção, em Bataille, entre Hegel e Kojève, conforme atesta Derrida – é evidente, por exemplo, na *Teoria da religião*, sendo este considerado, segundo o tradutor Fernando Scheibe, “um dos textos mais hegelianos (ou kojevianos) de Bataille” (BATAILLE, 2015, p. 7). O hegelianismo de Bataille é assim descrito por Derrida: “Uma cumplicidade sem reserva acompanha o discurso hegeliano, ‘leva-o a sério’ palavra a palavra, sem objeção de forma filosófica, enquanto uma certa risada o excede e lhe destrói o sentido, assinala, em todo caso, a ponta de ‘experiência’ que a ele próprio desmancha” (DERRIDA, 2014, p. 369). A cumplicidade de Bataille em relação a Hegel não está fundada em uma replicação dos conceitos *hegelianos* na escritura *batailliana*, mas em um “sacrifício dos conceitos filosóficos” (p. 391) na medida em que o autor busca os mesmos conceitos apenas para operar uma mutação ou perda de sentido: para despendar sem reservas o excesso semântico. Note-se aqui esta espécie de transgressão aliada a uma manutenção que está no cerne do esforço de leitura de Hegel por Bataille, sendo esta operação de “ultrapassar mantendo” o índice explícito da cumplicidade de Bataille, uma vez que ela é a forma vazia da *Aufhebung*, isto é, da metacategoria da lógica hegeliana. O *hegelianismo sem reserva* de Bataille é constatado em “Hegel, a morte e o sacrifício”, ensaio escrito, sobretudo, em diálogo direto com o apêndice de *Introdução à leitura de Hegel*, de Kojève, onde se encontra a maioria dos trechos comentados por Bataille.

and that certain works will no longer be read as they were before (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 21).

Não se sabe ao certo se a passagem acima explicita uma reavaliação de Krauss, por interposição de Bois, de sua defesa apaixonada do Pós-Modernismo, realizada nos anos 1980 e abandonada por completo pela autora nas décadas seguintes. Seja como for, observa-se ainda aqui a continuidade de suas desconfiças quanto ao Modernismo enquanto um projeto unitário, idealista e autorreferente, reforçado não tanto pelo método iconológico, mas, sim, pelo método formalista *greenbergiano*. Para tal, os autores elegem quatro metacategorias em torno das quais os verbetes de seu dicionário (completo, ao contrário do de Bataille) se organizam: *horizontality*, *base materialism*, *pulse* e *entropy*, sendo os dois primeiros apropriados explicitamente da literatura *batailliana* enquanto os demais tangenciam suas observações.

Essas metacategorias, definidas em contraste direto com os mitos fundadores do Modernismo, agrupam um conjunto de operações respectivas a cada verbete. Pode-se dizer até que o léxico de *Formless* é traduzido, de certa maneira, na lista de verbos transitivos de Richard Serra, porque grande parte dos verbetes desse guia de uso, em especial aqueles listados na segunda metade do alfabeto, pode ser evocada por verbos transitivos: a *Water Closet*, *Very Slow*, *Uncanny*, *Threshole*, *Sweats of the Hippo*, *Ray Guns*, *Qualities (Without)*, *Pulse*, *Olympia*, *Liquid Words* e *Horizontality* correspondem, respectivamente, as ações de rasgar, ralentar, duplicar, “anarquitar”, derreter, descolar, inverter, cintilar, marcar, liquefazer e deitar. Os demais, especialmente aqueles encontrados no início do dicionário, são mais conceituais, contextualizando teoricamente a suspensão perceptiva e a obliteração das distinções e categorias resultantes das ações acima listadas.

As quatro classes vão, portanto, de encontro às categorias mais tradicionais da historiografia da arte, destacadamente, estilo, tema, cronologia e obra. Ao descartarem estas categorias, os autores tomam a liberdade de aproximar obras até então mantidas a uma segura distância entre si. Além disso, as produções e as poéticas não são tratadas como propriedades exclusivas de determinadas entradas do dicionário, podendo um artista surgir em mais de um verbete. Resulta daí uma taxonomia volátil e porosa, que oferece uma narrativa alternativa à linha mestra do Modernismo, permitindo tanto a reavaliação de obras criadas por artistas canônicos (Picasso e Pollock são os exemplos notórios) e consideradas até então como menores, quanto a inserção de criadores mantidos à sombra pelo enquadramento convencional (caso de Lygia Clark, David Medalla e do Gutai).

Este ponto merece, todavia, ser mais bem refletido, pois em que medida uma reavaliação crítica do Modernismo é possível se a origem é a mesma: a obra de Manet, conforme evidencia a introdução de *Formless*? A inserção pontual de artistas marginais ao eixo euro-americano hegemônico é suficiente para a ruptura categórica defendida pelos autores? É possível, por fim, realizar um Modernismo a contrapelo no seio do Pompidou? Em outras palavras, podem-se tecer as seguintes indagações a respeito desta empreitada, perguntas que são feitas originalmente por Denis Hollier na mesa-redonda “Politics of Signifier II – A conversation on the Informe and the Abject”, a respeito de uma arte abjeta baseada na teoria de Julia Kristeva. No nosso caso, basta que se substitua “arte

abjeta” e “Julia Kristeva”, respectivamente, por “Modernismo reprimido” e “Rosalind Krauss”, para que a indagação encontre o seu contexto:

Denis Hollier: I go back to my first remark regarding their difference: Can there be a discourse of the victor about the abject? Bataille’s discourse of the abject is a defeatist discourse.

Benjamin Buchloh: The victor being the museum?

Denis Hollier: Or a strong academic voice like Kristeva’s (FOSTER *et al.*, 1994, p. 20-1).

De fato, uma leitura a contrapelo do Modernismo é possível no seio do discurso hegemônico de vencedores, isto é, no centro institucional da arte ocidental no interior do qual os representantes das instituições acadêmicas mais poderosas do mundo põem-se a redefini-lo? Quanto a isso, é significativo que a adoção do método dicionarizado de organização reforce a importância do pensamento de Roland Barthes no exercício paraliterário de Rosalind Krauss, uma vez que o autor francês organiza alguns de seus escritos segundo este princípio, a exemplo de *Fragmentos de um discurso amoroso*, *Roland Barthes por Roland Barthes* e também o ensaio “As saídas do texto”, sobre “Le Gros Orteil”, de Bataille, onde se lê:

para evitar toda retórica do ‘desenvolvimento’, do assunto desenvolvido, dei um nome a cada um desses fragmentos e dispus esses nomes (esses fragmentos) em ordem alfabética – que é, como se sabe, ao mesmo tempo uma ordem e uma desordem, uma ordem privada de sentido, o grau zero da ordem (BARTHES, 2004, p. 300).

Esta passagem de Barthes é deveras significativa, uma vez que motiva a seguinte indagação: a ordem alfabética de Krauss-Bois evita uma retórica do desenvolvimento (da história da arte contemporânea) ou a funda? A resposta é dada por Hal Foster ao comentar na mesma mesa os empreendimentos teóricos de Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois e Benjamin Buchloh (ao qual ele necessariamente se vincula, como demonstra a narrativa que os quatro autores elaboram em *Art Since 1900*):

Hal Foster: I hate to say it, but the three of you have collaborated on a story that feels almost as claustrophobic, as hermetic, as the old narrative. Only now, rather than a heroic history of form-givers, we have a heroic history of form-undoers, great debasers of form. But how changed are the names, the Oedipal structure, the mimetic rivalry, the value system? Yve-Alain uses the word “debase,” but in this structuralist reading of Bataille, Pollock, Twombly, and all the rest, the materiality, the bodiliness, the historicity of the informe, the base of the base, all but drops out. “Debasing” here is no more materialist than a move in a board game: Twombly jumps Pollock but crowns him as he goes. And you three survey these moves as necessary after the fact and from above.

Krauss: You’re saying that we’re cleaning it up, making it a clean machine.

Foster: Yes. **Resublimating, but in the guise of desublimating** (FOSTER *et al.*, 1994, p. 12).

Desse modo, o projeto do informe deve também ser inserido em uma apologia da arte abstrata euro-americana, por mais que nele haja um desvio em relação ao formalismo *greenbergiano*. **Trata-se, portanto, da tentativa de**

formulação de uma nova vertente formalista, fundamentalmente pós-estruturalista, que redistribui os pares dicotômicos apenas para jogar com eles.

Em *L'Informe*, tanto a iconologia quanto o formalismo são os principais alvos do questionamento da dupla de autores, porque, a partir da dicotomia entre forma e conteúdo estes dois sistemas interpretativos são definidos de acordo com a ênfase que cada um concede a um determinado polo da oposição. A reconsideração do Modernismo é então uma reavaliação desse pensamento binário compreendido enquanto *forma*, surgindo daí uma abordagem dessa noção que interpreta de modo dinâmico e pós-estrutural os elementos plásticos. Sendo assim, o interesse de Krauss e Bois pelo informe pode ser considerado enquanto o esforço da dupla por desenvolver uma noção de forma que passe ao largo de suas prerrogativas tradicionais de auto-identificação, unidade e afirmação substancial. O informe não é o oposto simétrico da forma. Enquanto obliteração das categorias conceituais, ele é então definido do seguinte modo por Krauss em *The Optical Unconscious*:⁴⁹²

It is too easy to think of *informe* as the opposite of form. To think of form versus matter. Because this “versus” always performs the duties of form, of creating binaries, of separating the world into neat pairs of oppositions by means, as Bataille liked to say, of “mathematical frock coats.” Form versus matter. Male versus female. Life versus death. Inside versus outside. Vertical versus horizontal. Etc. Chaos as the opposite of form is chaos that could always be formed, by the form that is always already there in wait for chaos. Instead, let us think of *informe* as what form itself creates, **as logic acting logically to act against itself within itself, form producing a heterologic**. Let us think it not as the opposite of form but as a possibility working at the heart of form, to erode it from within. Working, that is, structurally, precisely, geometrically [...] with a structure destabilizing the game in the very act of following the rules (KRAUSS, 1994, p. 166-167).

Dois aspectos interessam na passagem acima. Em primeiro lugar, é a partir da redução estrutural do informe *batailliano* que se evidencia a distinção entre o projeto de Krauss-Bois e o conjunto de produções (teóricas e artísticas) que gravitou, especialmente na década de 1990, em torno da expressão arte abjeta.⁴⁹³ A urgência desta distinção se deve sobretudo ao compartilhamento de

⁴⁹² Antes de adotar a expressão *optical unconscious*, Rosalind Krauss batiza, na edição especial da *October* dedicada à obra de Georges Bataille, publicada na primavera de 1986, o seu projeto anti-modernista de *Antivision*. Nesse ensaio – que anuncia, por assim dizer, o seu projeto *Formless* – Krauss define uma vez mais o modelo visual modernista, fundamentalmente autorreferente e fundado em um processo de autonomização das qualidades pictóricas denominado pela autora de “modernist fetishization of sight” (KRAUSS, 1986, p. 147). A decisão por substituir *antivision* por *optical unconscious* é assim explicada pela ensaísta: “I started calling the hare I was chasing over this historical terrain *antivision*. But that anti sounded too much like the opposite of a pro the all too obvious choice for which would be pro-text. Which was not at all the case of what I was tracking. The name that gradually took over was the optical unconscious” (KRAUSS, 1994, p. 22).

⁴⁹³ Dentre as exposições que focalizaram explicitamente a arte abjeta, encontram-se três organizadas no Whitney Museum em Nova York: *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine* (1992), *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* e *The Subject of Rape*, ambas ocorridas em 1993; e também *Féminin-Masculin: Le sexe de l'art*, ocorrida entre 1995 e 1996 no Centre Georges Pompidou. Em “The Destiny of the Informe”, Krauss ainda menciona o projeto abortado de Claude Gitz para o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, intitulado

obras – de Marcel Duchamp, Jean Fautrier, Cy Twombly, Claes Oldenburg, Mike Kelley, Robert Morris, Alberto Giacometti, Man Ray, Eva Hesse, entre outros – entre as exposições respectivas à arte abjeta e à abordagem do informe *batailliano* por Krauss e Bois. A presença de tais artistas nos dois projetos teóricos obriga Krauss, em “The Destiny of the Informe”, a “state why and in what way it [abjection] must be differentiated in the strongest possible terms from the project of the *formless*” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 236).

A distinção entre a arte abjeta e o informe é também o tópico de discussão dos editores da *October* na mesa-redonda “The Politics of the Signifier II: A Conversation on the ‘Informe’ and the Abject”, publicada na revista em 1994.⁴⁹⁴ Nele, Hal Foster introduz o neologismo “Scatterological”, enquanto uma combinação entre as duas abordagens, descritas da seguinte maneira por Benjamin Buchloh: “‘Scatterological’ points to a discrepancy we should deal with: are these notions about subject or structure? ‘Scatter’ suggests structure, and points to the informe. ‘Scatological’ involves the subject, and points to the abject” (FOSTER *et al.*, 1994, p. 3). **Levando em consideração esta dicotomia entre sujeito e estrutura, a diferença central entre o abjeto e o informe reside no que Krauss denomina de “servitude of semantics”** (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 252), ou seja, o abjeto, seguindo o projeto teórico de Julia Kristeva⁴⁹⁵ em *The Powers of Horror*, estaria ainda preso em definições ontológicas, privilegiando tanto os órgãos sexuais, os orifícios corporais, as excreções e os detritos nojentos associados à anatomia humana quanto as figuras marginalizadas da ordem social. Resulta daí um processo de reificação de produtos corporais anunciado, pode-se supor, pelas tendências expositivas do circuito artístico estadunidense:

The notion of the informe, as Bataille enunciates it, is about attacking the very imposition of categories, since they imply that certain forms of action are tied to

From the Informe to the Abject, sendo precisamente o finalismo deste título que a ensaísta questiona em seu texto. Dentre os artistas geralmente associados à arte abjeta, muitos empenham-se (mas não exclusivamente) no questionamento das representações de minorias étnicas e culturais. Uma lista não exaustiva inclui Cindy Sherman, Louise Bourgeois, Helen Chadwick, Paul McCarthy, Gilbert & George, Robert Gober, Carolee Schneemann, Kiki Smith, Sarah Lucas, Andrés Serrano, Knut Asdam, Mark Quinn, Noritoshi Hirakawa etc. Em relação especificamente à exposição *Abject Art*, Helen Molesworth observa: “In the show, as in Kristeva, there was little attempt to work out the representational act involved in something called ‘abject art.’ It is as if the exhibition, the religious right, and Kristeva could all agree that John Miller’s sculpture really is a pile of shit.” Denis Hollier, por sua vez, indaga: “What is abject about it? Everything was very neat; the objects were clearly art works” (FOSTER *et al.*, 1994, p. 7-20).

⁴⁹⁴ Participaram do debate Hal Foster, Benjamin Buchloh, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Denis Hollier e Helen Molesworth. Georges Didi-Huberman, por sua vez, endossa o caráter estrutural do informe *batailliano* mencionando a abordagem dos autores do seguinte modo: “[...] o informe de modo algum qualifica termos – ‘coisas informes’ enquanto tais – e sim relações: o informe não é nem uma pura e simples negação da forma nem uma pura e simples ausência de forma. Tampouco é aquilo que tão frequentemente se entendeu a respeito dele – o ‘abjeto’ como tal, ou o *scatterological* de que recentemente ainda falava Hal Foster. Rosalind Krauss, debatendo a questão, respondia a Foster que o informe batailliano deve ser entendido *estruturalmente*... o que não deixa de colocar, por via de consequência, um problema agudo sobre a maneira como a palavra ‘estrutura’ deve, a partir de então, ser entendida. Não há dúvida de que essa maneira de entendê-la visa uma dinâmica, um *processo*. Toda a ‘coreografia’ de DOCUMENTS – a dança cruel das semelhanças que se agitam na revista – atesta isso com toda força” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 148).

⁴⁹⁵ A relação entre Bataille e Kristeva é motivada pela própria autora, evocando do primeiro as suas reflexões sobre o abjeto, em textos incompletos e só publicados postumamente.

certain types of objects. But Kristeva's project is all about recuperating certain objects as abject – waste products, filth, body fluids, etc. These objects are given an incantatory power in her text. I think that move to recuperate objects is contrary to Bataille. I realize that my own concern in this discussion is to address the ways that the contemporary annexation of Bataille under the banner of abjection is an illegitimate move [...] **I take the informe to be structural.** I take it to be a way for Bataille to group a variety of strategies for knocking form off its pedestal. The word coins the notion of a job, a process; it is not merely a way to characterize bodily substances so that the formerly disprivileged becomes the privileged – as is the case now with art that invokes “abjection.” That seems a childish move, one Bataille wouldn't support. But the permission to make such a move is there, deep in the heart of Kristeva's project, because her whole effort seems to be about returning to the referent [...] **In her work, which pays lip service to structuralism, there is always a slippage that brings us away from signification arising around oppositions to signification being about naming.** And that is what I see underpinning the present use of the notion of abjection – the slide to naming certain substances (FOSTER *et al.*, 1994, p. 3-4).⁴⁹⁶

Se o privilégio do qual fala a ensaísta refere-se à frequência com que a arte abjeta circulou durante o circuito euro-americano no início da década de 1990, tal referência é implícita. Krauss defende a ideia de que a abjeção está estreitamente vinculada a um sistema de significados estável e limitado, semelhante à economia restrita descrita por Bataille.⁴⁹⁷ Nesse sentido, os fluidos

⁴⁹⁶ “Which is to say that”, declara a ensaísta de outro modo, “‘abjection’, in producing a thematics of essences and substances, stands in absolute contradiction to the idea of *formless*” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 245). Nessa mesa-redonda, Krauss refere-se mais de uma vez à classificação de Julia Kristeva como resultante de um ato fenomenológico fundado, ao que parece, em uma oposição rígida entre dentro e fora, sujeito e objeto. Aqui, há uma espécie de formação de uma espécie de dicionário estável que impõe relações fixas entre símbolos e sentidos, conforme sugere a filiação entre Kristeva e Ivan Fonagy. Benjamin Buchloh, assim como Hal Foster, discorda desse enquadramento binário sobre o informe e o abjeto enquanto uma oposição entre estrutura e referente, sugerindo uma interpretação mais materialista: “Judith Butler's modification of the notion of abjection, clearly derived from Kristeva, to theorize heterosexuality as a principle that needs to position homosexuality in the abject in order to constitute itself. That is, on the one hand, a structural model because it describes a process of differentiation and identification. Yet, on the other hand, it never pretends that all those differentials take place within language or the semiotic system alone. They also take place in the enacting of homophobia, in the material of social behavior. There the concept abjection gains a complex actuality that a merely structural insistence on the notion cannot attain. And I think it is a productive expansion of the model to recognize that psychosexual and social behavior, even if it is structured around such principles, is enacted in material ways [...] One has to recognize there is a stake in her argument, and this is the attempt to clarify ideology formation on the level of the unconscious [...] What Marxist theory has failed to address is irrationality in ideology formations, which has become one of the most urgent tasks for materialist thinking today” (FOSTER *et al.*, 1994, p. 5-6).

⁴⁹⁷ No capítulo que batiza sua coletânea *The Return of the Real*, Hal Foster debruça-se também sobre a arte abjeta a partir do enquadramento teórico de Kristeva. Como Krauss, Foster estabelece dois eixos de problematização: de um lado, o enquadramento teórico, de outro, a produção artística estadunidense circunscrita pela expressão. Se, conforme Kristeva, o abjeto é tudo aquilo que – tanto íntimo quanto repulsivo – o sujeito e a ordem social precisam se desfazer e rejeitar para se constituírem enquanto tal, Foster indaga sobre o que seria este Eu primordial. Seria possível uma produção abjeta no interior mesmo da sociedade? Caso afirmativo, trata-se de uma abjeção consentida, domesticada? Afinal de contas, o abjeto possui uma função regulatória ou disruptiva em relação à coesão subjetiva e social? Especificamente em relação aos artistas e suas obras abjetas, o autor considera enquanto uma vocação da (nova) vanguarda “rethink

corporais, quando tratados literal e estavelmente por um conjunto de artistas e teóricos, colocam em funcionamento um processo de fetichização do excremento alheio a Bataille – sendo esta a razão que os leva a não incluir, por exemplo, obras como *Artist's Shit* (1961), de Piero Manzoni.⁴⁹⁸ Em Bataille, os objetos e as substâncias não estão fixamente ligados a determinadas formas de ação, mas circulam em uma dada estrutura de modo a desempenhar funções específicas em cada caso, configurando o que Bois denomina de “situational opposition”. No abjeto, por outro lado, há dicotomias fixas, estabelecendo rigidamente os polos da oposição em fronteiras permanentes, em vez de jogar com eles. Sendo assim, o abjeto classifica e reifica; o informe desclassifica. Além disso, este processo de fetichização do excremento reforça a servitude semântica, uma vez que os fluidos corporais e as figuras marginalizadas até então reprimidos retornam ao circuito artístico enquanto enunciadores e mensageiros da verdade, reforçando uma abordagem ontológica e substancial. Pode-se dizer, com isso, que a fobia à servitude semântica traduz-se na aversão de Krauss e Bois pelos métodos iconológicos, impedindo-os de considerar, a partir da arte abjeta, as transformações da relação entre arte e dor na história ocidental.⁴⁹⁹ Pois as

transgression not as a rupture produced by a heroic avant-garde outside the symbolic order but as a fracture traced by a strategic avant-garde within the order” (FOSTER, 1996, p. 157). A despeito disso, há duas direções da arte abjeta análogas às estratégias surrealistas respectivas de Bataille e Breton: de um lado, a identificação com o abjeto; de outro, a representação da condição repulsiva de modo a incitar a operação de abjeção, confirmando-a (como faria Andrés Serrano). É difícil dizer qual é, de fato, a opinião de Foster: torna-se evidente aqui a defesa do crítico de uma instabilidade da perversão, podendo a arte abjeta questionar tanto sua genealogia quanto a ordem social, quanto mantê-las. Mas o que chama bastante atenção é a presença, no ensaio de Foster, de grande parte do quadro teórico de referência de Rosalind Krauss (não só Breton e Bataille, mas Freud, Caillois etc.), chegando o autor a associar a perversão da arte abjeta à instabilização das diferenças simbólicas, encontrada, por exemplo, no mundo anal instituído pelas obras de Mike Kelley e John Miller. Esta indistinção está associada a uma fadiga em relação a toda diferença, apontando para a indiferença da morte, do cadáver. O principal ponto que se deseja destacar aqui é a consideração da arte abjeta enquanto um Pós-Modernismo bipolar contrastante com um Pós-Modernismo pós-estruturalista, calcado na oscilação entre puro afeto e a ausência dele: “Today this bipolar postmodernism is pushed toward a qualitative change: many artists seem driven by an ambition to inhabit a place of total affect *and* to be drained of affect altogether, to possess the obscene vitality of the wound *and* to occupy the radical nihilism of the corpse. [...] Pure affect, no affect” (FOSTER, 1996, p. 166).

⁴⁹⁸ “Yes”, diz Krauss sorratamente, “I have that horror [of literalization]. The ‘body’ – as it has increasingly surfaced in current theoretical work – is rapidly becoming my phobic object.” A ensaísta recorre às ações que Richard Serra realiza em *Hand Catching Lead* (1968) – abrir e fechar a mão –, que, por sua vez, são análogas às operações do esfíncter e da glote, sem haver aí um processo literal de referência: “I am not arguing to keep the body out”, conclui ela, “Keep it in, but in a kind of process [...] it puts the body into a signifying system, but not in a literalist way” (FOSTER *et al.*, 1994, p. 12-5).

⁴⁹⁹ Para uma abordagem bastante interessante referente à relação entre arte e dor na história da arte, vejam-se os ensaios de Márcio Seligmann-Silva, “Do delicioso horror sublime ao abjeto e à escritura do corpo” e “Arte, dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito”. Neste último, o autor demonstra como a mitologia clássica e a arte cristã estão empenhadas na encenação da dor, entre outras paixões, mediada pela identificação do observador com o sofredor. Se o classicismo entrelaça a representação da dor partindo da perspectiva de uma teoria normativa ou moralizante, a partir do romantismo ocorre um processo de autorreflexão da arte associado à ênfase em seu aspecto material que, juntos, a redimensionam. Mais recentemente, sobretudo a partir do pós-guerra, a representação da dor entrelaça prazer e morte, fazendo a arte recuperar sua função de rito iniciatório. O artista deixa de ser um gênio para assumir o papel de um proto-homem, seja da espécie, seja ontogenético, já que “ele representa tanto o excluído, o ‘outro’ que está na nossa origem, pois é aquilo que marca a diferença que institui a identidade e a ‘normalidade’ – e por isso ele encena o papel daquele que é marginalizado, do *outsider* –, como

exposições concernentes à arte abjeta indicam, conforme esclarece Hal Foster na mesa-redonda “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”, “a certain turn away from questions of representation to iconographies of content; a certain turn from a politics of the signifier to a politics of the signified” (FOSTER *et al.*, 1993, p. 3), isto é, a importância e a urgência de determinadas questões sociopolíticas, apesar de serem fundamentais para as formações das identidades e das comunidades, quando vertidas para as obras desviam uma observação atenta dos processos formais estruturais de significação, histórica e institucionalmente determinados, postos em funcionamento pela produção artística.⁵⁰⁰ **Rejeita-se, pois, a *descriptive form* associada à servitude semântica em proveito da *significant form* vinculada à abordagem estrutural do informe.**

Assim, se os autores rejeitam a servitude semântica associada à política do significado, eles então estão reiterando a importância que concedem ao significante, isto é, à forma. Neste caso, a forma é definida estruturalmente a partir de um par opositivo, permitindo-lhes inclusive ver reflexivamente na dicotomia entre forma e conteúdo uma operação formal. Pode-se dizer então que Krauss e Bois inserem a temporalidade na fotografia estática do par opositivo, sendo precisamente este fator que motiva o sacrifício interno da forma. É o jogo entre as categorias formais que desestabiliza essas mesmas categorias, visto que elas podem ser associadas ora a um elemento, ora a outro. **Como ficará claro mais adiante na análise de *Suspended Ball*, de Giacometti, a leitura empreendida por Krauss é fundamentalmente formalista, na exata medida em que propõe um movimento pendular entre as categorias aplicadas aos elementos que compõem esta escultura.** Sendo assim, a *forma* é definida aqui enquanto um “interpretative grid” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 21), ou seja, como uma estrutura conceitual hegemônica organizada a partir dos vetores forma e conteúdo na qual as operações do informe *batailliano* “split off from modernism, insulting the very opposition of form and content – which is itself formal, arising as it does from a binary logic – declaring it null and void” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 16).

também ele pode ser ainda cultuado como se cultuava a arte ‘aurática’” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 33).

⁵⁰⁰ Nessa mesma mesa-redonda, um exemplo é esclarecedor da preocupação formal de Krauss. Referindo-se à instalação *Hypothetical?* (1992), de Lorna Simpson, a ensaísta reflete: “I didn’t get to fear and anger. I was thinking about form – about why those mouthpieces were in a grid, why the body was deprived of its matrix, the lips excised. I was thinking about what I was being shown visually. Then, on the wall bridging between the two ‘grids,’ there was the newspaper clipping about Tom Bradley [prefeito de Los Angeles entre 1973 e 1993] being asked whether, were he not mayor of Los Angeles, would he, as a black man, be afraid after the Rodney King verdict [quando o taxista negro foi espancado por quatro policiais]. And he said, “No, I wouldn’t be afraid; I’d be angry.” I thought that was irrelevant to the piece, and not particularly interesting [...] It is partly about black rage, but it is partly about how she made it, the fact that she is invoking the grid and many other formal devices. That work on the material level of the piece is what constitutes the signifier” (FOSTER *et al.*, 1993, p. 6). Ao fim e ao cabo, as duas mesas-redondas apresentam uma discussão bastante interessante a respeito da dicotomia entre autonomia e política, sendo Benjamin Buchloh e Hal Foster bastante céticos aos pressupostos de uma autonomia estética associada à ênfase no significante.

4.2.4

O surrealismo etnográfico de DOCUMENTS

Como contribuição ao catálogo de *“Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern* – exposição inaugurada em setembro de 1984 no Museum of Modern Art (MoMA) –, Rosalind Krauss volta-se uma vez mais para a obra de Giacometti no texto “No More Play”, inserido posteriormente em sua coletânea *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernists Myths*. Neste ensaio, prosseguindo em sua investigação do Surrealismo, Krauss abandona a análise da obra de Giacometti pela perspectiva de André Breton para retomá-la através da ótica de Georges Bataille. **Nota-se, com isso, que a consideração do Surrealismo como um movimento uniforme em *Terminal Iron Works* cede lugar à distinção de suas tendências: em um primeiro momento, em *Passages in Modern Sculpture*, a partir de uma diferença entre as propostas escultóricas de Giacometti, Dalí, Cornell, de um lado, e Moore e Hepworth de outro, sendo Hans Arp o elo entre as duas. Posteriormente, de “No More Play” em diante, o Surrealismo é uma vez mais cindido, a partir das tendências díspares de André Breton e Georges Bataille em uma espécie de atualização da antinomia idealismo versus (baixo) materialismo.**

Em “No More Play”, Krauss põe-se a investigar as obras de Giacometti tendo como mote a aproximação entre os artefatos tribais e as obras de arte modernas proposta pela exposição do MoMA, reconhecendo a importância dos primeiros para o questionamento da tradição escultórica presente na poética do artista suíço:

Primitivism had been central to Giacometti’s success in freeing himself not only from the classical sculptural tradition but also from the cubist constructions that had appeared in early 1920s as the only logical alternative. Quite precisely, Giacometti’s work matured as a function of its ability to invent in very close relation to primitive sources (KRAUSS, 1981, p. 49).

Mas a estratégia vanguardista de Giacometti fundada em fontes primitivas exige esclarecimentos, sendo antes um problema do que uma solução. A principal acusação dirigida à *“Primitivism” in 20th Century Art* teria sido justamente o agudo etnocentrismo esteticista no qual a exposição incorrera,⁵⁰¹

⁵⁰¹ Segundo nos informa Krauss, o Primitivismo, como atestam as *performances* de Josephine Baker, a erupção do jazz nos bares e clubes de Montparnasse, e também o espetáculo *La Création du monde* – balé de Darius Milhaud com cenário e figurino de Fernand Léger –, teria entrado na moda nos anos 1920 no mesmo momento de consolidação do *International Style* e da *Art Déco*: “This meant a convergence in the public *imaginaire* between the geometries of the Fang mask or the Dan spoon and the cubes and cylinders of chrome ashtrays or buildings cast in the mold of ‘steam-boat modern.’” (KRAUSS, 1994, p. 168-71). Trata-se de um termo guarda-chuva a respeito da evolução do pensamento cognitivo humano, para onde convergem preocupações díspares, como o nascimento da arte nas cavernas enquanto uma celebração da origem da forma e também as investigações psicológicas sobre os desenhos infantis. Benjamin Buchloh exemplifica o procedimento primitivista por meio da obra do alemão Lothar Baumgarten: “When Lothar Baumgarten set out in the late 1970s to visit the tribal societies of the Amazonas that are now threatened with destruction, he operated in a manner of an amateur ethnographer. But he also operated from within a modernist artistic tradition – that is, he searched for and discovered the values of exotic cultures in order to reconstitute the cult value of work of art, its share in the

visto que esta “through the notion of affinity, identified form as shared concern between the ‘primitive’ and modern art, and from there proposed a universalist and humanist conception of artistic creation, written from a modern (Western) perspective” (LAFUENTE, 2013, p. 10). A ótica moderna tende a estetizar a arte primitiva justamente por entrever nela um desejo de unidade plástica equivalente à produção artística ocidental, considerando cada artefato enquanto resolução de um problema formal. Tal postura é denominada por Krauss de “soft primitivism”, sendo exemplificada pelo livro *Primitive Negro Sculpture*, escrito pelo colecionador francês Paul Guillaume a convite da Barnes Foundation (Filadélfia). Tal estudo, nos informa a autora, teve como precedente histórico o ensaio de Roger Fry, “Negro Sculpture”, incluído em sua coletânea *Vision and Design*, onde ele propõe uma expansão da lógica historiográfica até então dominante, guiada por um processo evolutivo em direção à exatidão da representação. Iniciando sua argumentação com uma nostalgia paródica, o autor relembra a segurança canônica de momentos anteriores, em que a Antiguidade Clássica teria sido a única matriz da produção artística. Frente a isso, em 1920, Fry diagnostica uma implosão do sistema artístico, o que inviabiliza qualquer tipo de generalização a respeito da criação. Questionando a primazia ocidental civilizada concernente à produção artística, ele afirma:

We have the habit of thinking that the power to create expressive plastic form is one of the greatest of human achievements, and the names of great sculptors are handed down from generation to generation, so that it seems unfair to be forced to admit that certain nameless savages have possessed this power not only in a higher degree than we at this moment, but than we as a nation have ever possessed it. And yet that is where I find myself. I have to admit that some of these things are great sculpture – greater, I think, than anything we produced even in the Middle Ages. Certainly they have the special qualities of sculpture in a higher degree. They have indeed complete plastic freedom (FRY, 1920, p. 65-6).

A liberdade plástica que Fry observa na escultura negra – e que lhe permite investigar com mestria as três dimensões enquanto que a produção europeia resulta de uma combinação das vistas do baixo-relevo – está associada ao fato de seus artistas não estarem presos aos limites da exatidão representacional. Nota-se aqui que a compreensão lógica da forma plástica em detrimento da necessidade de representar a realidade associa-se à dicotomia entre a “significant form” e a “descriptive form” desenvolvida por Clive Bell. Sob o

ritualistic experience. Paradoxically, in doing so, artists of that tradition in modernism have contributed to the development of a highly problematic vision of the ‘other,’ conceived in terms of ‘primitivism’” (BUCHLOH, 2013, p. 228). A presença inevitável do *framework* modernista e do olhar etnocêntrico é uma questão com a qual os curadores ainda se confrontam. A respeito da exposição *Yanomami: Spirit of the Forest*, da Fondation Cartier pour l’Art Contemporain (Paris, 2003), baseada nas afinidades entre o processo criativo dos artistas envolvidos (incluindo aí Baumgarten) e os dos xamãs ianomâmis, o diretor da fundação, Hervé Chandes, não hesita em afirmar que “This isn’t an exhibition about the Yanomami. It’s an exhibition with the Yanomami” (ver a reportagem “In the Mind of Shaman”, de Suzanne Muchnic, no *Los Angeles Times* publicada em agosto de 2003: <http://articles.latimes.com/2003/aug/03/entertainment/camuchnic3>, acessado em 15 de maio de 2015). Por fim, é bastante significativo que *Magiciens de la Terre* (Centre Georges Pompidou, 1989) substitua o conceito de forma da exposição *Primitivism* pelo de espiritualidade.

crivo formal, tanto Bell quanto Fry expandem a área de atuação da história da arte, não mais submetida aos imperativos da representação.⁵⁰²

Mas a postura de Bell e Fry, se abraça a produção de outros continentes com a finalidade de rever a história da arte a partir de uma harmonia formal,⁵⁰³ o faz por meio de um procedimento de estetização que eclipsa os atributos religiosos e as funções às quais estão atados tais artefatos. Tal deslocamento se observa, por exemplo, em um fragmento da *review* que Fry elabora em 1933 para a exposição *Negro Sculpture at the Lefevre Gallery*:

But though the inspiration was from religion, and that a fearful one, though the sculptor sought the practical end of propitiation, there intervened, the moment he set to work, a profound instinctive feeling for plastic harmony which reconciles us to the strangest distortions of natural form and gives even to terror the sanction of beauty (FRY, 1933, p. 289).

Fry, com isso, não se volta para o contexto no qual as esculturas africanas foram criadas, a fim de retirar dele outras leituras, optando, em vez disso, por perceber nelas uma harmonia plástica de linhas e formas resultante da manipulação de um determinado material. **Sob o guarda-chuva formalista, a obra perde, portanto, sua especificidade contingencial.** Ao lado disso, a consideração das obras “primitivas” pelos formalistas tende a considerar o primitivo como sinônimo do impulso criativo propriamente dito, cujo fruto seria o nascimento da forma. Contudo, adotando-se a hipótese do nascimento da arte residir nas cavernas, o espaço dessa origem não é aquele arquitetônico fundado em eixos cartesianos, mas labiríntico, permeabilizando as distinções:

Against this connection of the primitive with the creative and the constructive, however, Bataille opposed a primitivism that was violent and destructive, **the product of the caves not as the birth of form but as a labyrinthine loss of distinction that is the death of form:** art as function not of Narcissus but of the Minotaur (KRAUSS, 2000, p. 7).

A proposta de Bataille⁵⁰⁴ surge precisamente na revista DOCUMENTS, em cujas páginas aparecem em estados embrionários grande parte dos temas e

⁵⁰² Para Fry, se os negros não possuem uma “cultura” como a dele – sugerindo aqui o crítico uma associação entre cultura e civilização – não seria devido à capacidade plástica: “It is for want of a conscious critical sense and the intellectual powers of comparison and classification that the negro has failed to create one of the great cultures of the world, and not from any lack of the creative aesthetic impulse, nor from lack of the most exquisite sensibility and the finest taste” (FRY, 1920, p. 68).

⁵⁰³ Hal Foster, em seu ensaio “Convulsive Identity”, sintetiza a relação entre forma e origem do seguinte modo: “Frequently, the two goals, a primitivism of origin and a purification of means, are connected, even conflated. Indeed, such purification through the putatively primal is a basic ideological machine of practices from Courbet to Kiefer; it unites thinkers as diverse as Ruskin and Breton, and artists as different as Cézanne and Dubuffet” (FOSTER, 1991, p. 18). Nesse ensaio, o autor investiga a partir da perspectiva psicanalítica os mitos de origem encontrados no Surrealismo, isto é, a partir de uma regressão psíquica: “the avant-garde logic of a progressive advance through a radical return may involve a psychic regression difficult to control. In these surrealist stories the origin becomes a fantasy that problematizes the very concept of origin, as the search for foundations leads to subversively nonfoundational scenes” (FOSTER, 1991, p. 20).

⁵⁰⁴ Em “Michel, Bataille et Moi”, Krauss atribui ao controle de André Breton a exclusão de Bataille dos anais surrealistas: “So great has been his [Breton] control that until the late 1970s neither Bataille, whom Breton openly declared his enemy, nor Bataille’s magazine

problemáticas que o autor desenvolve ao longo de sua prolífica carreira intelectual. Composta por quinze edições publicadas entre 1929 e 1930, DOCUMENTS é considerada, sugerem Dawn Ades e Fiona Bradley, “Bataille’s most visible contribution to contemporary thought” (2006, p. 11). Criada em companhia de Pierre d’Espezel⁵⁰⁵ e Georges Wildenstein (sendo ele o financiador), a revista reuniu um conjunto de artistas e intelectuais,⁵⁰⁶ com destaque para os trãnsfugas da vertente ortodoxa do Surrealismo capitaneada por André Breton, como Michel Leiris, Carl Einstein,⁵⁰⁷ Joan Miró, Robert Desnos e André Masson. A distinção entre as duas tendências surrealistas é assim apresentada por Ades-Bradley:

DOCUMENTS’ approach to the visual opposed that of Breton at every turn. Breton and the surrealists had proposed various ways of achieving immediacy of expression: through automatic and drawing they had tried to circumvent the conscious control of image-making, while Sigmund Freud’s theories had provided a symbolic code through which dreams and the workings of the unconscious mind could be noted and interpreted. In the heterogeneous visual material included in DOCUMENTS Bataille and his colleagues Michel Leiris, Robert Desnos and Carl Einstein engaged with and challenged such ideas which, they claimed, far from confronting the base realities of human thought and the violent nature of desire, actually idealized and sublimated them. Instead, DOCUMENTS utilized strategies of de-sublimation, allowing an unblinking stare at violence, sacrifice and seduction through which art was “brought down” to the level of other kinds of objects (2006, p. 11).

DOCUMENTS figures in the indexes of any account of the surrealist movement in painting or sculpture” (KRAUSS, 2000, p. 157).

⁵⁰⁵ Bataille e d’Espezel trabalharam juntos no Gabinete das Medalhas, local de surgimento da DOCUMENTS. Denis Hollier registra que d’Espezel fora diretor de alguns periódicos oficiais e especializados, tais como *Aréthuse* e o *Cahiers de la république des lettres*, revistas onde foram também publicados textos de Bataille. D’Espezel também está associado à *Gazette des beaux-arts*, tendo sido o responsável por apresentar Bataille a Wildenstein.

⁵⁰⁶ Dentre os personagens, destacam-se Jean Babelon, Georges Henri Rivière, Paul Rivet, Marcel Griaule, André Schaeffner e também Claude Lévi-Strauss, que elaborou “Picasso and Cubism” utilizando o pseudônimo de G. Monnet na edição dedicada a Pablo Picasso: “Por volta de 1929-1930, a revista DOCUMENTS publicava um número especial dedicado a Picasso que continha um artigo assinado por Georges Monnet, o deputado socialista de quem eu era secretário: o artigo é de minha autoria. Monnet não tinha tempo ou vontade de escrevê-lo, deixou que eu cuidasse disso” (LÉVI-STRAUSS, 2005, p. 242).

⁵⁰⁷ Carl Einstein foi um historiador da arte alemão que estudara com Heinrich Wölfflin em torno de 1900, tendo posteriormente questionado o modelo estético desta tradição com os seus livros *Negerplastik* (1915), *Afrikanerplastik* (1921) e *The Art of the Twentieth Century* (1926). Na realidade, há algumas opiniões dissidentes a respeito de Einstein, pois enquanto Ades defende a destruição do cânone por Einstein, Hollier ressalta a ênfase do autor nos aspectos plásticos, denominando-o de “Apolíneo”. Hollier ainda sugere que enquanto que *Negerplastik* se concentra nas obras de arte independentes de seu contexto, *Afrikanerplastik* já as integra sob um olhar etnográfico, mediado pela entropia colonial. Ao lado disso, ele também chama atenção para a revisão da história da DOCUMENTS ora em curso, atribuindo a Einstein tanto quanto a Bataille a invenção e a manutenção da revista, como comprovam as colaborações alemãs na publicação. Quanto à relação entre Bataille e Einstein, Yve-Alain Bois é da opinião de que seus pensamentos seriam antitéticos: “Of all DOCUMENTS’ regular contributors, Einstein was perhaps the least inclined to follow Bataille to the end, down the slope of base materialism (and it is wrong [como faz Georges Didi-Huberman em *A semelhança informe*] to try to assimilate their positions” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 62). Para mais detalhes sobre a atuação de Einstein na DOCUMENTS, ver: Joyce, Conor, (2002) *Carl Einstein in Documents and his collaboration with Georges Bataille*. Filadélfia, Xlibris Corp.

As estratégias de dessublimação encontradas nas páginas de DOCUMENTS são percebidas nos rótulos epistemológicos encontrados logo abaixo do título da revista: Doutrinas/Varietades, Arqueologia, Belas-Artes e Etnografia.⁵⁰⁸ Etnógrafos e surrealistas voltam-se para temas secundários e marginais, contemplando aí não apenas os artefatos culturais excluídos da tradição ocidental, mas também comportamentos e objetos considerados obscenos ou pertencentes à baixa cultura. O interesse em temáticas perversas, por assim dizer, não é desenvolvido apenas no nível temático, visto que, conforme propõe James Clifford, “the ethnographer, like the surrealist, is licensed to shock” (1981, p. 551). Sendo assim, a “caridade epistemológica” de etnógrafos e surrealistas não está apenas no plano do conteúdo, mas também formal. DOCUMENTS,⁵⁰⁹ com isso, não deve ser considerada mais uma revista na qual a arte primitiva e as demais produções culturais de outros países são abordadas através de um enquadramento ocidental, ilustrada pela estetização subjacente à harmonia formal de Fry. Se a proposta da revista se coloca em franca oposição à idealização surrealista, ela também se dirige contra a idealização da arte primitiva:

Cada uma remete a um domínio independente: a etnografia escapa geograficamente e a arqueologia historicamente à tutela das belas-artes. Mas essa relativização dos valores estéticos ocidentais agrava-se com uma relativização ainda mais radical, a dos valores estéticos enquanto tais. É ela que marca a escolha do termo “etnografia” em detrimento da expressão “artes primitivas”. Ele tem valor de manifesto: estampa que *Documentos* não é outra *Gazette des beaux-arts*, e sobretudo uma *Gazette des beaux-arts primitifs* (HOLLIER, 2013, p. 282).

Mas como disciplinas acadêmicas, como Belas-Artes e Arqueologia, são postas a serviço de uma dessublimação? Os métodos implícitos em cada uma dessas áreas não há de idealizar os seus objetos? Um dos exemplos da via surrealista-etnográfica alternativa é encontrado no interesse de Bataille pelas

⁵⁰⁸ Ades e Bradley ressaltam que, a partir do quarto número, a rubrica Doutrinas é substituída por Varietades. Conforme propõe Hollier, “a trindade ‘Arqueologia, Belas-Artes, Etnografia’ ocupa posição central” (2006, p. 281). Sobre esta justaposição, Didi-Huberman comenta: “Era uma maneira, primeiramente, de reconhecer o papel piloto da disciplina etnológica praticamente refundada na França sob o impulso de Durkheim e de Mauss – de quem se encontra um breve artigo no número de DOCUMENTS dedicado a Picasso. Era, portanto, uma maneira de reconhecer no desenvolvimento das ‘ciências humanas’ uma função de ‘vanguarda’ capaz de transformar o desenvolvimento e a própria natureza das ‘belas artes’. [...] Parece, pois, preferível considerar o ‘esfregamento’ dos termos ‘Belas-artes’ e ‘Etnografia’, no programa da revista DOCUMENTS, como uma dupla intervenção crítica: intervenção propícia a corromper o estetismo das *formas* artísticas em geral ao posicioná-las lado a lado com os *fatos* ‘mais inquietantes’; propícia também a corromper o positivismo dos *fatos* etnográficos ao posicioná-los, e até mesmo pô-los em *formas* lado a lado com as obras contemporâneas ‘mais irritantes’” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25-6).

⁵⁰⁹ DOCUMENTS vem se somar a um conjunto de revistas preocupadas em promover assuntos de interesse moderno, englobando aí um apanhado diverso de disciplinas. Destacam-se a revista belga *Variétés*, a alemã *Der Querschnitt*, a francesa *Cahiers d’Art* e também *Jazz*. A *Gazette des beaux-arts*, fundada em 1858, fora financiada por Wildenstein, o mesmo de DOCUMENTS, e entrelaçava harmonicamente assuntos referentes aos diversos agentes do mundo da arte: estudos arqueológicos, informações de venda, classificação e catalogação, aquisições de museus, exposições etc. O ceticismo em relação aos valores estéticos até então vigentes é entrevisto já no título da revista, voltada não para obras de arte, mas para documentos (etnográficos).

pinturas rupestres, marcadas, segundo ele, por modos de representação distintos em relação aos animais e aos seres humanos.⁵¹⁰ Enquanto a representação de

⁵¹⁰ Tal interesse foi demonstrado pela *review* de Bataille do livro *L'Art Primitif*, de Georges-Henri Luquet, publicada na DOCUMENTS n. 7 (1930) com desenhos de crianças (Lili Masson, então com nove anos, e outras ilustrações de crianças etíopes retiradas do estudo de Marcel Griaule). No livro, o autor traça uma linha evolutiva da arte a partir das pinturas rupestres sob duas hipóteses: de que tais imagens não apresentam intenções figurativas e que elas podem ser comparadas aos desenhos infantis, apresentando os mesmos atributos. Trata-se de uma leitura que parte de um esquematismo ao figurativismo, contradizendo as próprias imagens encontradas nas cavernas pré-históricas. Posição contrária é tomada por Arnold Hauser em *História social da arte e da cultura*, para quem o naturalismo precede o geometrismo. Segundo Simon Baker, “Bataille drive’s a wedge through Luquet’s argument, suggesting an important distinction between prehistoric urge to deform (which is ‘reserved for the representation of the human form’) and contemporary children’s drawing, which show an insatiable desire for alteration” (BAKER, 2006, p. 127). Nota-se aqui que Baker distingue deformação de alteração, estando esta última associada mais à superfície de inscrição do que o desenho em si (algo que Didi-Huberman também recorre enquanto uma “dialética do rastro”, isto é da matéria, vinculada à “dialética das semelhanças”, ou seja, da forma). Em sua livre genealogia do sacrifício, “Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh”, Bataille também inclui os exemplos neolíticos a partir do estudo de Luquet: “in the *hand-patterns* obtained in caves by applying the hand to the wall and surrounding it with paint, one or several phalanges are missing” (BATAILLE, 1986b, p. 69). Ora, é preciso notar que o esforço todo de Bataille se dirige menos a Luquet do que as “dualidades não dialéticas” e teleológicas de Ernest Hamy (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 280) das quais Luquet parte, mas não resolve. Bataille parte da oposição de Luquet entre um *realismo visual* e um *realismo intelectual*, sendo o primeiro associado à observação dos elementos do modelo retratado e o segundo à compreensão da imagem, já livre de qualquer coerção óptica. “Alguma coisa, em tudo isso,” observa Didi-Huberman, “o incomodava no entanto. A oposição *formal* – e nisso interessante – dos dois ‘realismos’ segundo Luquet não chegava, aos olhos de Bataille, a refutar inteiramente a hierarquia e o sentido *teleológico* contidos na separação entre uma arte ‘primitiva’ (ou infantil) e uma arte ‘civilizada’ (ou adulta). Essa observação [...] permanece [...] aquém de uma compreensão *dialética* das formas. O redator de DOCUMENTS faz aqui uma observação que fornecerá, mais tarde, toda a ossatura teórica do livro sobre Lascaux: a de que a arte pré-histórica já tinha integrado ou *confrontado em si mesma* elementos característicos do ‘realismo intelectual’ (especialmente nas *representações antropomorfas*, todas mais ou menos ‘decompostas’), mas também elementos indubitáveis do ‘realismo visual’ (sobretudo nas *representações animais* investidas frequentemente de uma competência mimética estupefaciente)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 283). A infância da arte seria, portanto, já dialética, a partir do movimento entre os dois realismos dispostos não diacronicamente, mas simultaneamente, a exemplo do sistema de Wölfflin. Meyer Schapiro é da mesma opinião ao afirmar, em “Style”, o seguinte: “The geometrical and the naturalistic forms may arise independently in different contexts and coexist within the same culture. The experience of the art of the last fifty years suggests further that the degree of naturalism in art is not a sure indication of the technological or intellectual level of a culture. [...] The essential opposition is not of the natural and the geometric but of certain modes of composition of natural and geometrical motifs” (SCHAPIRO, 1994, p. 75-6). É o historiador quem menciona também a divisão proposta por Emanuel Löwy entre uma “conceptual representation” e uma “perspective representation” que assemelha-se bastante à oposição de Luquet. Assim como em seu ensaio “Antivision”, publicado em 1986 na edição da *October* dedicada a Bataille, Krauss retoma, em *The Optical Unconscious*, uma vez mais esta questão, trazendo ao debate as interpretações dos especialistas franceses em imagens pré-históricas André Leroi-Gourhan (1911-86) e Henri Breuil (1877-1961), cujos métodos de investigação são antitéticos: conforme pontua Annette Michelson na *October* n. 37, dedicada a Leroi-Gourhan, a importância do arqueólogo consiste justamente “in the substitution of a planographic method of digging for that of the stratigraphy prevailing from the time of Boucher de Perthes and epitomized in the work of Leroi-Gourhan’s celebrated predecessor in the field, the Abbe Breuil” (MICHELSON, 1986, p. 4). Aos métodos distintos correspondem também interpretações diferentes. De um lado, a tese de Breuil tem como premissa o impulso mimético do homem: até mesmo a ausência das falanges nas mãos neolíticas confirma esse impulso, indicando rituais como a circuncisão. Assim, a perfeição ou as falhas da imagem são meros reflexos das características de seu criador. De outro lado, Leroi-Gourhan – discípulo dos sociólogos franceses

bisões, renas e cavalos é realizada com uma precisão de detalhes, a das figuras humanas apresenta um nível muito mais baixo de exatidão e grandes deformações. Tal distinção é lida pelo autor como uma propensão da própria arte em destruir e alterar a imagem do homem, pois “art, since it is incontestably art, proceeds in this way by successive destructions. Thus, insofar as it liberates instincts, these are sadistic” (BATAILLE *apud* KRAUSS, 1981, p. 54).

Antes, portanto, de realizar um deslocamento de determinados artefatos, eclipsando suas funções em proveito de uma harmonia formal, Bataille busca no vínculo entre propósitos e meios outras possibilidades de entendimento da arte, associados à violência, à transgressão, ao erotismo, em suma, a uma *desarmonia formal* distante do idealismo transcendental. Começa-se aqui a compreender o seu baixo materialismo, enquanto um modo de resistir ao declínio do espírito moderno descrito em “The Modern Spirit and the Play of Transpositions”, estando este estreitamente vinculado a um fundamental equívoco associado à leitura semântica do símbolo: em vez de ver neles o caráter violento e impessoal das emoções motivado pelo desejo, o espírito moderno coloca em funcionamento um jogo – covarde, frígido e hipócrita – de transposições simbólicas.⁵¹¹ Bataille

Marcel Mauss e Marcel Granet – desenvolve uma interpretação semiótica das imagens rupestres, considerando-as enquanto mitogramas, isto é, signos linguísticos a serviço do mito. A interpretação de Bataille não é subsumida nem na teoria de Breuil nem da de Leroi-Gourhan. Os impulsos para o desenho são sádicos, envolvendo aí uma outra abordagem da mutilação que não a de Breuil: “If the ‘primitive’ is to be understood on the model of the child, the birth of art is, as well, an act of defacement, of self-mutilation, of the digit removed. Not to produce the forms of language: male/female; but to produce the absence of difference: *informe*. This will toward self-defacement, this antinarcissism, is borne out by the hideousness of the representations of humanity within the caves. On the same wall as noble bison and mighty mammoth one finds humans only as grotesques. The will is not to representation, he says, but to *alteration*” (KRAUSS, 1994, p. 152). A teoria de Bataille sobre as imagens pré-históricas encontra-se em seu livro *O nascimento da arte* e também inclui a ação do grafite que é utilizada por Krauss para analisar as obras de Cy Twombly e Joan Miró.

⁵¹¹ Dentre os artistas dos pós-guerra mencionados por Bois no verbete “Base Materialism” encontram-se: os italianos Lucio Fontana (não tanto por suas telas rasgadas – cujo gesto agressivo se torna uma inscrição de refinada elegância, operando, portanto, uma transposição simbólica –, mas pelas suas esculturas onde a matéria revolta engole a forma, a exemplo de *Ceramica Spaziale*, de 1949); Alberto Burri (não tanto pela sua utilização de tecidos pobres, como a juta – que produzem conotações à pobreza europeia do pós-guerra –, mas pela exploração do plástico queimado, como *Combustione Plastica*, de 1964, logo ofuscada pela avalanche de alusões sexuais em suas obras); Piero Manzoni, cuja poética se firma em contraponto direto ao idealismo de Yves Klein; os monocromos de Robert Rauschenberg, principalmente as *Black Paintings*; e os *Reliquaires* do francês Bernard Réquichot. Fontana ainda é celebrado por Bois no verbete “Kitsch”, como um pintor que aborda os procedimentos *kitsch* não através da distância dialética modernista, mas por meio de uma imediaticidade que implica um questionamento deste mesmo paradigma (*avant-garde – kitsch*): “Fontana made color’s intrusion into sculpture a rude noise disturbing the homogeneous harmony advocated by aesthetic discourse. Polychromy was glorified by him throughout the 1930s, as that which is heterogeneous to the modernist system of sculpture. Later, after a passage through what could be called a sculptural scatology [...] he would explore this same channel (the quack of bad taste) in the pictorial register” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 120). Neste caso, Fontana é colocado ao lado de François Rouan, Dubuffet, Jean Fautrier e Jackson Pollock. Ainda em relação ao *kitsch*, Bois investiga quais seriam os motivos que leva a DOCUMENTS, enquanto um programa da heterologia *batailliana*, a não incluir em sua pauta as táticas *kitsch* dos artistas. A resposta é indicada nas limitações institucionais personificadas pela figura de Wildenstein, que faria com que a revista se colocasse ao lado dos modernos: “Even they had had the means (that is, the capacity to see it), it would not have been possible for Bataille and his friends to proclaim the kitsch aspect of the work of André Masson, Jacques Lipchitz, Juan Gris, or a flash-in-the-pan like Gaston-Louis Roux” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 118). A abordagem do *kitsch* na DOCUMENTS seria então mediada pelo paradigma compartilhado por

opta por outra modalidade de jogo, associada aos rituais sacrificiais pautados por jorros de sangue e pelos horrores múltiplos da existência. Em detrimento do jogo simbólico, Bataille opta pelo jogo do horror encontrado em fenômenos etnográficos, onde são equacionados heterologia, escatologia e informe.

Heterologia, escatologia, baixo materialismo, impossível e informe – ao lado de algumas noções sociológicas (proibição, soberania, transgressão) e psicanalíticas (perversão) – compõem um léxico *sui generis* desestabilizador de sentidos, sistemas, paradigmas e homogeneidades.⁵¹²

Pode-se dizer que este glossário toma forma pela primeira vez nas páginas de DOCUMENTS, sendo este periódico uma espécie de espinha dorsal das preocupações estéticas e filosóficas da trajetória intelectual de Bataille. O curioso é que muitos desses termos utilizados não diferem substancial e ontologicamente entre si, podendo um ser considerado a variação de outro, todos engajados em processos desestabilizadores. Devido a isso, Bois considera o baixo materialismo – que tem no informe sua manifestação – a prefiguração da heterologia, sendo esta o duplo da escatologia.

Krauss esclarece que a tarefa de DOCUMENTS seria “use the ethnographic data to transgress the neat boundaries of the art world with its categories based on *form*. This is the ‘hard’ use of primitivism, as opposed to what I referred to as the ‘soft’ or aestheticized view of it” (KRAUSS, 1981, p. 64). O exemplo das pinturas rupestres é esclarecedor, portanto, do tipo de

Greenberg e Adorno, através do qual o *kitsch* é abordado com desconfiança e ironia e não enquanto uma maneira de rebaixamento ou dessublimação.

⁵¹² Estas noções, tanto quanto as imagens de Bataille, compõem aquilo que Didi-Huberman denomina de iconografia dilacerada ou dilacerante. Bois, por sua vez, afirma que “in many respects DOCUMENTS was the testing ground for heterology, and the cessation of its publication was synchronous with the fine-tuning of this notion” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 52). Em “The Use Value of D.A.F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades)”, texto de 1932 e nunca publicado em vida pelo autor, Bataille apresenta as proposições gerais de sua heterologia, associada aos elementos que permanecem fora da estabilidade diária da vida, organizada pelos vínculos sociais regulados por sistemas filosóficos, científicos, industriais e do senso comum. No texto, recorre ao binômio apropriação e excreção, considerando-os enquanto impulsos humanos polarizados baseados em uma divisão dos fatos sociais em fatos religiosos (proibições, obrigações e sacralizações) e fatos profanos (instituições jurídicas, políticas e econômicas). No plano da excreção, reúnem-se operações distintas cujo caráter transversal é a consideração do objeto da atividade enquanto um corpo estrangeiro (conforme Freud sugere). Assim, “the notion of the (heterogeneous) *foreign body* permits one to note the elementary *subjective* identity between types of excrement (sperm, menstrual blood, urine, fecal matter) and everything that can be seen as sacred, divine, or marvelous” (BATAILLE, 1986b, p. 94). Daí resulta a conclusão de Bois de que “there is no connection whatever between Bataille’s sense of the sacred and Breton’s contemporaneous reappropriation of the marvelous” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 53). Mas no âmbito das operações excrementícias há uma divisão: por um lado, a religião focaliza principalmente um conjunto de atividades voltadas para a celebração celestial e divina, relegando a segundo plano aquelas demoníacas associadas à decomposição; por outro lado, a heterologia (ou a escatologia), enquanto “science of what is completely other” (1986b, p. 102) não está sob o signo da homogeneidade universal, mas da heterogeneidade irreduzível. Religião e heterologia se ocupam de práticas excrementícias, mas em direções opostas: uma afirma a homogeneidade e, por meio dela, a regulação; a outra revela a heterogeneidade e a satisfação. Enquanto ciência da alteridade, a heterologia é também oposta a todo sistema filosófico, uma vez que o conhecimento científico, fundamentado em princípios produtivos de utilidade, é apenas aplicável a elementos homogêneos, permanecendo o heterogêneo, associado a princípios improdutivos, fora de seu escopo. Sendo assim, a heterologia “leads to the complete reversal of the philosophical process, which ceases to be the instrument of appropriation, and now serves excretion; it introduces the demand for the violent gratifications implied by social life” (BATAILLE, 1986b, p. 97).

associação proposto entre os surrealistas divergentes, de um lado, e os futuros etnógrafos, de outro: questionando a descontextualização implícita ao método formalista e à lógica museográfica, os dois grupos se unem em uma investigação a respeito de um *valor de uso primitivo*, não eclipsado pela mercantilização capitalista e pela estetização museológica: “É também essa crítica da mercadoria”, pontua Hollier,⁵¹³ “que servirá de moldura à efêmera frente comum de etnólogos e surrealistas dissidentes que constituirá, durante sua frágil existência, a especificidade de DOCUMENTS” (HOLLIER, 2013, p. 283).

O interesse de Bataille pelas pinturas rupestres ilustra também a espécie de perversão acadêmica que os membros de DOCUMENTS realizam no interior de suas disciplinas.⁵¹⁴ Sendo um dos objetos centrais da Arqueologia, as pinturas

⁵¹³ Hollier esclarece, porém, que as duas vertentes de DOCUMENTS divergem quanto ao entendimento do valor de uso, apesar de partirem de uma compartilhada desconfiança quanto ao valor de troca e de exposição que retira dos objetos seu potencial de uso. De um lado, há o valor de uso utilitarista dos etnólogos, preocupados em restituir os objetos a seus contextos técnico e socioeconômico, a partir dos quais é possível observar não apenas sua forma, mas sua função. De outro lado, os surrealistas interessam-se por um valor de uso improdutivo, associado, menos a uma norma social e mais a uma forma obsessiva, *fetichista*, de utilização. A diferença também surge no modo como etnógrafos e surrealistas lidam com o informe: “O que Schaeffer quer é classificar até mesmo o informe; ao passo que o informe, para Bataille, ‘desclassifica’. De um lado, a lei do sem exceção, do outro, a de uma exceção absoluta, de um único sem propriedades” (HOLLIER, 2013, p. 294) que está na base da heterologia. Uma outra explicação para esta cisão é encontrada em *Art Since 1900*, partindo também de Hollier: “If its ethnographers thought of themselves as being shocking by attending equally to low and high, their very act of attention strips the low of its power to shock. This is because theirs is precisely the work of *classification*, submitting ‘even the most formless’ to the work of resemblance. Yet for Bataille [...] the formless resembles nothing. Lower than low, totally without example, and thus ‘impossible’, it is that which declassifies. Bataille’s concept of formless thus parts company with that of the ethnographers” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 264). Sendo assim, uma vertente é associada à etnografia e a outra à heterologia.

⁵¹⁴ Observa-se que a relação entre produção artística e etnografia, bastante debatida atualmente, possui um lastro histórico que remonta também à trajetória de Lévi-Strauss. Após abrir mão da renovação de seu contrato com a USP, o antropólogo dedica-se “a uma longa expedição pelo interior do país” (1996, p. 34). Pode-se dizer que ocorre, durante esses períodos em que ele estabelece *in loco* um contato direto com seus objetos de investigação, uma redefinição da prática etnográfica, sobretudo se se considera a perspectiva europeia dessa profissão, já que o trabalho de campo era uma atividade surgida, por assim dizer, na prática antropológica norte-americana, com Franz Boas. Conforme sugere Susan Sontag, com a publicação de *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss reinventa a profissão do antropólogo como uma ocupação total, envolvendo aí um compromisso espiritual semelhante ao do artista e do aventureiro. Uma compreensão dessa invenção passa necessariamente pelo fato de, até as vésperas da guerra, a etnologia francesa ser realizada por antropólogos de gabinete, que organizavam considerável massa de dados à disposição, a fim de resolver um problema ou explicar uma instituição. Enquanto Marcel Mauss integra esse grupo, Lévi-Strauss, por sua vez, atualiza a função por meio da centralidade concedida ao trabalho etnográfico, através do prisma estrutural: a análise empreendida por ele na segunda metade da década de 1930 sobre as tribos Kadiueu, Nambiquara, Bororo e Tupi Cavaíba resulta de um contato próximo do pesquisador com o objeto pesquisado, envolvendo aí meses de negociação, observação e aprendizado. Se assim é, se o artista pode ser considerado etnógrafo, é porque este último, em sua reinvenção operada por Lévi-Strauss, assemelha-se àquele em seus mergulho e entrega ao trabalho de campo. Pode-se então dizer que a virada etnográfica da qual fala Foster é algo que marca, com isso, a própria arte moderna, sendo a importância concedida ao trabalho de campo uma reavaliação metodológica não restrita ao campo das artes. Trata-se, para Mário Pedrosa, de uma dialética cultural na medida em que o passo acelerado do imperialismo, se, por um lado, é responsável pela pasteurização cultural decorrente da supressão de sociedades ditas autóctones, permite, por outro, o vivo contato entre diferentes povos, intercâmbio que estaria no cerne do primitivismo da arte moderna. *Tristes trópicos* é, sem dúvida, um caso notório, visto que a tristeza advinda do desaparecimento da cultura indígena está absolutamente atrelada ao esforço

rupestres estariam vinculadas, a princípio, a um certo paradigma de identidade nacional. Tal não é o caso da investida arqueológica da revista, pois, como propõe C.F.B. Miller,

archaeology has often conspired with nationalism, since archaeology promises knowledge of primordial identity – a promise etymologically on the side of the law. Within the Greek *arkaios* ('ancient') lies *arkhè* ('beginning'), which also signifies 'government,' and shares a root with *arkhos* ('chief'). The *architect* is the *head* builder. For a writer whose whole corpus has been characterized as militating "against architecture" (against system, against the ideal), it is unsurprising that Bataille's evident fascination with the human origins and evolution often ruptures those ideas. The originary moments dispersed across his texts – such as the evolutionary transition between quadruped and biped, the sadistic aetiology of art, the asexual reproduction of cells or the emergence of the work – tend to pose becomings, or splittings, rather than punctual, absolute beginnings [...] Part of the excitement of Bataille's DOCUMENTS texts [...] is their insurgent erudition: high scholarship swinging low blows against western civilization; learned discourse ruining differential logic or the humanist subject – undermining, in short, *its own foundations* (MILLER, 2006, p. 44).

O comentário de Miller sublinha a erudição de Bataille – tendo ele entrado aos 21 anos na École Nationale de Chartes, associada à Sorbonne – e também de seus pares,⁵¹⁵ estabelecendo, pois, uma cisão no próprio cerne de DOCUMENTS: de um lado, o conhecimento acadêmico, de outro, o interesse por temas marginais e transgressivos.⁵¹⁶ Tal cisão marca a origem da revista, a

de entendimento de seus indícios e rastros, tendo o etnógrafo, a todo momento, que lidar com o irredutível mal-estar imperialista ao realizar uma arqueologia de um tempo presente em vias de desaparecimento. Em outras palavras, aquilo que Lévi-Strauss circunscreve seria mais bem caracterizado pelo autor como entropologia: a ciência da entropia humana, uma arqueologia por antecipação.

⁵¹⁵ Miller pontua que foi na École Nationale de Chartes – fundada em 1821 e dedicada à formação de arquivistas e paleógrafos – que Bataille conheceu Alfred Métraux, que trabalhara com Marcel Mauss, e também, por intermédio de outro colega de estudos, Michel Leiris. Além disso, tendo estudado entre 1918 e 1922 nessa instituição, Bataille foi bastante diligente, terminando o primeiro ano de estudos em primeiro lugar (tendo recebido como prêmio dois volumes de poesia medieval, cuja tradução para o francês moderno fora sua única contribuição para *La Révolution surréaliste*), e o segundo ano em segundo lugar (tendo recebido uma viagem à Espanha, quando então veria a morte do toureiro Granero, sendo tal imagem fundamental em *A história do olho*). Além dos nomes já mencionados, cabe ainda lembrar o nome de dois membros do conselho editorial de DOCUMENTS: Paul Rivet, etnólogo francês fundador do Musée de L'Homme, e Georges Henri Rivière, renomado museólogo francês responsável pela renovação das práticas museológicas etnográficas na França. Ambos trabalharam no Musée d'Etnographie du Trocadéro, tendo sido Rivet seu diretor. Denis Hollier comenta a importância de ambos do seguinte modo: "The Trocadéro Palace had become a palace of entropy: no light, heating, funds or human resources, no one to dust off the windows, not to mention the helter-skelter display of pieces that had been gathered without any coherent collecting programme, as Georges Henri Rivière complains in his contribution to the first issue of DOCUMENTS. In fact, the challenge of an ethnographic museum without dust was the task for which the new directorial team, Paul Rivet and Rivière, had just been hired" (HOLLIER, 2006, p. 58-9). Grande parte do conselho editorial teria, em um futuro próximo, uma formação em etnografia, reunindo-se em torno de Georges Henri Rivière: "Vários colaboradores regulares são ou estão prestes a tornarem-se etnógrafos: Marcel Griaule, André Schaeffner, Michel Leiris. Entre os irregulares, notabiliza-se o nome de Maurice Leenhardt" (HOLLIER, 2013, p. 283).

⁵¹⁶ "In scholarly terms DOCUMENTS produced archaeological knowledge about cultures anterior or marginal to written history, disseminating new finds, such as the Paleolithic sculptures

própria trajetória de Bataille (conforme propôs ironicamente Breton no segundo manifesto: de dia, bibliotecário; de noite, filósofo do excremento) e também a cisão figurativa entre homens e animais encontrada nas pinturas rupestres que anuncia não uma linha evolutiva da representação, mas antes um impulso deformador no próprio exercício de conceber a forma.

Esta cisão encontra-se também na separação entre o abatedouro e o templo, ambas as estruturas arquitetônicas desenvolvidas em torno do sacrifício, de um assassinato: “The slaughterhouse is linked to religion insofar as the temples of by-gone eras [...] served two purposes: they were used both for prayer and for killing” (BATAILLE, 1986, p. 10).⁵¹⁷ Todavia, aquele se torna cada vez

at Le Roc or the results of the 1920s researches of the Délégation Archéologique Française en Afghanistan” (MILLER, 2006, p. 43).

⁵¹⁷ Nas páginas da DOCUMENTS, observa-se sem grandes dificuldades o interesse de Bataille pela arquitetura, como comprovam os verbetes “Architecture”, “Smokestack”, “Slaughterhouse” e “Museum”. Conforme investiga Denis Hollier em *Against Architecture*, a arquitetura nesses casos é abordada enquanto metáfora filosófica, sendo sinônimo de sistema, visto que, esclarece Bois, “every monument is a monument of social order, a call to order issued to inspire fear [...] Architecture is the human ideal, the superego. Consequently, ‘an attack on architecture ... is necessary, as it were, an attack on man’” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 185). O ponto aqui parece o questionamento do cânone greco-romano, uma vez que, tal como Vitruvius em *O tratado da arquitetura* – onde se lê que “nenhum templo poderá ter esse sistema [de comensurabilidades] sem conveniente equilíbrio e proporção e se não tiver uma rigorosa disposição como os membros de um homem bem configurado” (VITRÚVIO, 2007, p. 168) –, Bataille parte de uma analogia entre o homem e a arquitetura, a fim de problematizá-la. Esta aproximação entre o homem e a arquitetura está no cerne investigativo do livro de Didi-Huberman em torno da semelhança informe. Assim, enquanto “antropocentrismo da forma”, o “antropomorfismo” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 50) endereça ao “problem of how to represent the human and animal figure [that] has been attacked independently by various cultures” (SCHAPIRO, 1994, p. 76), havendo um estreito vínculo entre representação e figura humana. Contudo, para Krauss e Bois, tal questionamento é apenas anunciado, uma vez que os autores da DOCUMENTS estão ainda absortos em suas limitações estéticas associadas à figuração, cabendo aos artistas contemporâneos sua efetivação material e prática (sendo este argumento bastante utilizado pelos autores, entreando-se aí um finalismo das proposições de Bataille na arte contemporânea, de modo a construir um cânone). Robert Smithson e Gordon Matta-Clark são, segundo propõe Bois no verbete “Threshole”, as figuras centrais do questionamento da arquitetura enquanto projeto antientrópico. De um lado, a preocupação com processos entrópicos enquanto condição reprimida da arquitetura é transversal aos escritos de Smithson, surgindo posteriormente em suas propostas artísticas, como no projeto abortado *Island of the Dismantled Building (or Island of Broken Concrete)* (1970), mas principalmente em *Partially Buried Woodshed* (1970). Se, surpreendentemente, Smithson resiste ao processo entrópico uma vez que teria defendido a permanência desta obra, Matta-Clark, por outro lado, o leva às últimas consequências, em concorrência direta com o seu mentor: “This is the fundamental difference between Smithson and Gordon Matta-Clark” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 188). Arquiteto de formação, Matta-Clark já demonstra sua preocupação com os processos entrópicos ao selecionar como suporte artístico construções condenadas à demolição: “On an urban scale, the zone [termo francês para edifícios abandonados e áreas desérticas] is what dust is on the scale of the single dwelling: it is the waste that inevitably accompanies production” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 226). O artista equaciona arquitetura e excremento, como sugere a ambivalência do título *Threshole* (limiar ou lata de lixo), mas também presente em *Splitting* (1974), *Conical Intersection* (1975), entre outros, que oferecem uma experiência vertiginosa ao observador, pautada por uma obliteração da diferença perceptiva das coordenadas vertical e horizontal (daí a operação informe). O interesse por áreas abandonadas enquanto manifestações da entropia, é algo que entrelaça Matta-Clark, Smithson e Ed Ruscha, sendo este último, propõe Bois no verbete “Zone”, “the great census taker of these little nothings that eat away the city, and he sees the city itself as dust, as a mounting tide of nondifferentiation” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 228). Bois destaca ainda o processo de institucionalização da obra de Matta-Clark através da figura de Peter Eisenman que, como professor do artista, o teria censurado em uma exposição para, mais recentemente, desenvolver

mais invisível no tecido urbano moderno, tendo o homem, acometido por uma obsessão asséptica, dissimulado sua necessidade. “Extinct America”, texto que Bataille elabora antes mesmo da primeira edição de DOCUMENTS – em 1928, para o *Cahiers de la République des Lettres de Sciences et Arts* –, descreve justamente a “joyous violence” dos rituais sacrificiais do povo asteca, tecendo o elo entre os dois espaços arquitetônicos. O autor nos informa que, em muitos desses festivais sanguinolentos, milhares de mexicanos eram oferecidos aos deuses, sendo o padre o responsável pela morte desses cidadãos. Em algumas festividades, o sangue era utilizado para cobrir o corpo do clérigo, que só assim poderia rezar às divindades. Nesses casos, confirma-se o sentido etimológico do termo sacrifício, que não é outra coisa, observa Bataille em “A noção de dispêndio”, “que não a produção de coisas *sagradas*” (BATAILLE, 2013, p. 22), a qual efetiva necessariamente uma operação de perda.

Nas páginas da DOCUMENTS, o sacrifício possui uma função fundamental: trata-se de um mecanismo de mediação entre as dimensões profana e sagrada, tal como propõe a ambivalência dos termos *sacer* e *alter*.⁵¹⁸ Enquanto

uma arquitetura que nada mais seria do que “a luxurious recycling of the latter’s [Matta-Clark] ‘anarchitecture’” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 280). Por fim, cabe indagar em que medida que a obra de Matta-Clark pode ser relacionada aos projetos de Nelson Felix (em especial *Lajes e Pilar*) e Renata Lucas.

⁵¹⁸ Neil Cox sugere que o interesse de Bataille pelo sacrifício deriva de algumas investigações antropológicas a respeito de uma teoria (ou teologia) do sacrifício, em especial os ensaios de Émile Durkheim (“Formas elementares da vida religiosa”, 1912), Sigmund Freud (*Totem e tabu*, 1913), Marcel Mauss (“Ensaio sobre a natureza e a função do sacrifício”, 1898), James Frazer (*O ramo de Ouro*, 1890-1915) e Salomon Reinach (*Cultos, mitos e religiões*, 1905). De fato, em um texto como “Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh” encontram-se referências a muitos destes estudos. Em *Homo sacer – o poder soberano e a vida nua I*, Giorgio Agamben propõe uma genealogia da teoria da ambiguidade do sacro. O ponto de partida é encontrado em Robertson Smith, para quem “a noção de santidade e aquela de impuridade frequentemente se chocam” (SMITH *apud* AGAMBEN, 2002, p. 84), passando por Mauss, Wundt e Durkheim, sendo nas páginas deste último em que se observa um processo de psicologização da experiência religiosa: “Que o religioso pertença integralmente à esfera da emoção psicológica [conforme sugere o termo ‘horror sacro’, sugerido originalmente por Wundt], que ele tenha essencialmente a ver com calafrios e arrepios, eis as trivialidades que o neologismo *numinoso* deve revestir de uma aparência de cientificidade” (AGAMBEN, 2002, p. 86). **Como se pode notar, Agamben é veementemente contra a teoria da ambiguidade do sacro**, sendo esta formulada precisamente em um contexto histórico no qual a categoria religiosa do sagrado passa por um processo de dessemantização contemporâneo ao nascimento da antropologia moderna. Para o filósofo, “nenhuma pretensa ambivalência da categoria religiosa genérica do sacro pode explicar o fenômeno político-jurídico ao qual se refere a mais antiga acepção do termo *sacer* [...] É importante que a dimensão jurídico-política originária que se expõe no *Homo sacer* não seja recoberta por um mitologema científico que não apenas em si nada pode explicar, mas que é ele próprio carente de explicação” (p. 88). A matança do *Homo sacer* distingue-se das purificações rituais, uma vez que o *Homo sacer* é expulso da jurisdição humana sem ultrapassar a divina, resultando aí em uma dupla exceção. A relação com a soberania é assim proposta pelo autor: “A estrutura topológica, que esta dupla exceção desenha, é aquela de uma dúplice exclusão, e de uma dúplice captura, que apresenta mais do que uma simples analogia com a estrutura da exceção soberana. [...] Assim como na exceção soberana, a lei se aplica de fato ao caso excepcional desapplicando-se, retirando-se deste, do mesmo modo o *Homo sacer* pertence ao Deus na forma da *insacrificabilidade* e é incluído na comunidade na forma da *matabilidade*. *A vida insacrificável e, todavia, matável, é a vida sacra* [ou vida nua]. Aquilo que define a condição do *homo sacer*, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quanto, sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto [...] *Soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera* [...] Sacra a vida é apenas na medida em que está presa à exceção soberana [com a qual

tal, o sacrifício parece substituir em Bataille o lugar ocupado pela *Aufhebung* hegeliana: ambos são mecanismos de mediação atuando, todavia, em direções opostas.⁵¹⁹ Mesmo que na revista não haja um verbete destinado exclusivamente ao sacrifício, diversas modalidades são apresentadas em vários ensaios e obras: seja na automutilação de Van Gogh e sua aproximação com Prometeu; na decepção do dedo pelo psicótico;⁵²⁰ na imolação de um touro pelo deus persa (e posteriormente romano) Mitra; nas pinturas de abatedouros e memórias de guerra realizadas por André Masson; na reprodução – e o ensaio de Michel Leiris que a acompanha – de *Massacre under the Triumvirate* (1566), de Antoine Canova; e também nos sacrifícios humanos encontrados na América Central.

Antes de elaborar uma crítica etnocêntrica dos rituais antropofágicos, Bataille afirma: “The Mexicans were probably as religious as the Spaniards, but their religion included a sentiment of horror, or terror, joined to a sort of black humor more frightful still. Most of their gods were savage or weirdly mischievous” (BATAILLE, 1986, p. 6). Por meio desta recuperação arqueológica, pautada na **ambiguidade sacrificial entre carnificina e purificação**, Bataille interpreta as deformações encontradas nos artefatos pré-colombianos. Ao devolver a barbárie aos rituais, o autor recusa-se a reforçar um entendimento de cultura e de arte associado às conquistas civilizatórias e à suposta dignidade humana, exigindo, portanto, a libertação selvagem da burocracia humana, conforme sugere em “Metamorphosis”:

guarda uma analogia estrutural], e ter tomado um fenômeno jurídico-político (a insuscetível matabilidade do *Homo sacer*) por um fenômeno genuinamente religioso é a raiz dos equívocos que marcaram no nosso tempo tanto os estudos sobre o sacro como aqueles sobre a soberania” (p. 90-3). **Daí, observa-se uma diferença crucial entre o elogio da profanação de Agamben – que procura restituir os objetos ao uso comum – do elogio do sacrifício de Bataille – que busca consagrar os objetos e seres através da perversão.**

⁵¹⁹ Como sugere o título, “Hegel, a morte e o sacrifício” traça um paralelo entre a negatividade hegeliana e o sacrifício. Na realidade, neste ensaio, Bataille se apropria da negatividade hegeliana através do sacrifício, movimento que fundamenta e justifica a leitura de Krauss de *Le Jeu Lugubre*. Bataille retoma a negatividade com o objetivo de utilizá-la no contexto do *baixo materialismo*. Uma das chaves deste texto encontra-se em sua epígrafe onde se lê: “a morte do animal é o dever da consciência”. Vislumbra-se já aí a máxima hegeliana, pondo em funcionamento a negatividade do homem que provém do fato de ele ser distinto do mundo natural: sua ação nega a natureza, destruindo-a, transformando-a. Trata-se de uma negação que não se dá apenas na consciência (no homem puro), mas que também se exterioriza: transforma o mundo circundante. O sacrifício é, para Bataille, o subterfúgio – sendo precisamente a ênfase no simulacro e no subterfúgio que, segundo Derrida, interrompe a continuidade do *logos* hegeliano – que permite ao homem tal aporia. Por meio da identificação do homem com o ser aniquilado, o sacrifício permite que o homem fite a morte: o conhecimento da morte se vale deste subterfúgio. “O Homem”, esclarece ele, “não vive somente de pão, mas de comédias com as quais se engana voluntariamente. No Homem, é o animal, é o ser natural, que come. Mas o Homem assiste ao culto e ao espetáculo” (2013, p. 405).

⁵²⁰ Essa história abre o ensaio “Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh”, descrevendo a automutilação de um jovem bordadeiro e pintor nas horas vagas: “he stared at the sun, and, receiving from its rays the imperative order to tear off his finger, without hesitation, without feeling any pain, he seized between his teeth his left index finger” (BATAILLE, 1986b, p. 61). Segundo consta nos autos psicanalíticos, este jovem foi influenciado tanto por Van Gogh quanto por Nietzsche e o crítico de arte e dramaturgo anarquista Octave Mirbeau. Enquanto automutilação, o sacrifício seria uma operação de ruptura com a homogeneidade individual, lançando o sujeito para fora de si mesmo e fazendo-o confrontar os olhos da morte. Sendo assim, aquilo que seria considerado hoje um desequilíbrio mental, quando visto pela perspectiva de uma genealogia do sacrifício, é compreendido enquanto operação de alteração psicológica e fisiológica por meio da qual o eu se transforma em outro. A automutilação seria um rito de passagem semelhante a diversos outros encontrados em distintas sociedades.

The obsession with metamorphosis can be defined as a violent need – identical, furthermore, with all our animal needs – that suddenly impels us to cast off the gestures and attitudes requisite to human nature. [...] There is, in every man, an animal thus imprisoned, like a galley slave, and there is a gate, and if we open the gate, the animal will rush out, like the slave finding his way to escape. The man falls dead and the beast acts as a beast, with no care for the poetic wonder of the dead man. Thus man is seen as a prison of bureaucratic aspect (BATAILLE, 1986, p. 22).

Essa ambivalência, pressuposta nos termos *alter* e *sacer*, é também constatada pelo autor tanto no abatedouro quanto no museu. No primeiro caso, a conexão entre o matadouro e a religião é encontrada justamente nos templos arcaicos, erguidos com um duplo propósito: para a prece e para o assassinato. O resultado, reflete Bataille em “Abattoir” (“Slaughterhouse”, 1929), é uma convergência perturbadora entre “the mysteries of myth and the ominous grandeur typical of those places in which blood flows” (BATAILLE, 1986, p. 10). O verbete veio acompanhado de três fotografias mórbidas de Eli Lotar exibindo os abatedouros de La Villette (transformado hoje na Cité des Sciences et de l’Industrie), formando estas, segundo Yve-Alain Bois no verbete homônimo de *Formless*, “a kind of climax, within the journal, of the iconography of horror [...] No other image appearing in the journal is as realistically macabre as these photographs taken at La Villette in the company of André Masson” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 43). “DOCUMENTS specialized in this sort of illustrations”, esclarece Denis Hollier, “ones resolutely turning their back on surrealism’s erotic aestheticizing” (HOLLIER, 1995, p. xii). “It is obvious”, completa Neil Cox,

that the mere admission of these images into the pages of the journal constituted an avant-garde shock tactic designed to expose the paranoid-hygienic bourgeoisie to the abattoir, whose acursed nature Bataille interprets as a symptom of the sclerosis of polite society (COX, 2006, p. 112).

Por mais que as imagens reunidas na DOCUMENTS estejam a serviço de uma estratégia de choque, algo parece não se encaixar quando as fotografias de violência são justapostas às descrições destas. Nas páginas da revista, a violência surge sempre mediada, e não em toda sua crueza fenomênica. As fotografias de Lotar são um exemplo aqui: a sanguinolência descrita por Bataille cede lugar a um ordenamento de partes animais dispostas em determinados locais do abatedouro, não havendo aí a urgente brutalidade do texto. Este descompasso é solucionado por Bois, quando afirma que

perhaps violence is not a theme here, rather the question of its repression. We might argue that there is a simple chiasmus: to speak of violence, one displays it the way culture (even “primitive” culture) treats it; to speak of its occultation, one shows it raw. [...] It is not violence as such that interests Bataille, but its civilized scotomization that structures it as otherness, as heterogeneous disorder: to put it into quarantine with “an unhealthy need of cleanliness, with cantankerous pettiness and boredom,” even within the very precinct of the slaughterhouse itself, is to participate in a project of sublimation (of homogenization), and it is to this sublimatory activity that he wants to address himself. [...] To show violence purely and simply would be a way of

incorporating it; it is more effectively to underscore how it is evacuated (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 44-6).

Se em “Abattoir”, descreve-se o horror sagrado, a repulsão religiosa diante do sacrifício do animal que faz com que essas fábricas de morte sejam deslocadas para a periferia da cidade, em “Musée”, há um movimento oposto, na medida em que o museu é o local de afirmação do homem, o pulmão da cidade que, aos domingos, purifica os fluxos de visitantes, oferecendo a eles o reflexo de sua humanidade. A visita ao museu é motivada por um desejo de uma profunda comunhão com os objetos ali expostos, sendo esta instituição, portanto, o espelho do homem. Mas, por mais que o museu exerça uma força atrativa em contraste com a força repulsiva dos abatedouros, ambos estão fundados em um duplo propósito que entrelaça religião e sacrifício: “the origin of the modern museum is thus linked to the development of the guillotine” (BATAILLE, 1986, p. 24).⁵²¹ Desse modo, o templo (ou o museu) pode ser tão sórdido quanto o abatedouro. Em outras palavras, a ambiguidade dessas estruturas arquitetônicas evidencia a ênfase de Bataille no uso duplo que podemos fazer das coisas:

What is at issue in “Slaughterhouse,” “The Big Toe,” and most of Bataille’s texts at the time of DOCUMENTS is the “double use” of everything. There is an elevated use, consecrated by metaphysical idealism and rational humanism, and there is a low use. There are two uses for the mouth (speaking, a noble one, is opposed to spitting, vomiting or screaming), two uses of Sade, two uses for temples, two uses for Greece, two uses for “Extinct America” (we might refer to the spectacular sacrifices by the Aztecs or, on the contrary, to the bureaucratic empire of the Incas where “everything was planned ahead in an airless existence”). There are even two uses for the slaughterhouse (we could refer to it to speak about horror or to take note of its repression. Everything splits into two, but this division is not symmetrical (there is no simple separation of sides by means of a vertical axis), it is dynamic (the line of division is horizontal): the low implicates the high in its own fall. It is the low use, its imperious affirmation, that fells the hot-air balloons of the ideal with one malevolent blow [...] There is also a double use for psychoanalysis: the use it is put to by the literary explorers of the unconscious, who visit it as tourists and, sampling from it as from a reservoir of metaphors, amuse themselves by imitating delirium; and the use it is put by the analysts [...] Everything split in two, even materialism (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 47-53).

Com isso, só resta dizer que há também um duplo uso do Modernismo. Seguindo a proposta de Bataille, é exatamente isso que Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois fazem em sua exposição *L’Informe* e os demais ensaios em torno das teorias de Georges Bataille.

⁵²¹ Na introdução de *Against Architecture*, Denis Hollier constitui um sistema a partir destes dois verbetes, refletindo a respeito do processo de modernização urbana por meio da reconversão cultural dos abatedouros bastante pertinente à gentrificação contemporânea (lembre-se, por exemplo, do Espaço de Arte Contemporâneo, em Montevideu, criado em um presídio abandonado).

4.2.5

O informe em Alberto Giacometti

O jogo contraditório *batailliano* que entrelaça religião e sacrifício, jogo e terror, desejo de forma e deformação, crueldade e intensidade, é a nova chave interpretativa formulada por Krauss para a obra de Alberto Giacometti. Tendo como pano de fundo a “etnografia surrealista”, a ensaísta volta-se uma vez mais para *Suspended Ball*, criada exatamente no segundo ano de vida de DOCUMENTS, revista onde surge pela primeira vez uma apreciação crítica da obra de Giacometti pelas mãos de Michel Leiris.⁵²² A conotação sexual dos dois elementos escultóricos – a bola em movimento pendular e sua fatia aumentada estática – associada à sugestão de corte e fragmentação entre eles – um sendo a parte do todo ou ainda cindindo este – reforça a simultaneidade entre amor e violência que está no cerne desta obra, “a textbook case of the informe as that was developed by Bataille” (KRAUSS, 1994, p. 166). Se em trabalhos como *The Couple* (1926) há uma associação precisa entre os elementos escultóricos e seus impulsos sexuais, em *Suspended Ball* os polos masculino e feminino não são propriedades estáticas, oscilando entre os elementos conforme as possibilidades interpretativas. **Tal mobilidade produz a ambivalência surrealista que está no cerne do informe enquanto dissolução de pares opositivos conceituais, ou seja, enquanto desfazimento da forma:**

Disturbance occurs here in the modality of *alteration*, of ambivalence, of the splitting of every “identity” from itself into that which it is not. Of the dissolution, then, of form. For it is not clear, will never be clear, whether the gesture is a caress or a cut; it is not clear, will never be clear, whether the wedge is passively receiving stimulation from the sphere or, sadistic, aggressive, is violating the surface of the ball, like the razor slicing the eye in Dalí’s *Un chien andalou* or the bull’s horn in Bataille’s *Histoire de l’oeil* that kills the matador

⁵²² Krauss escreve um pequeno texto sobre outro ensaio de Leiris sobre Giacometti no catálogo da exposição *Leiris & Co*, ocorrida no Centre Georges Pompidou de abril a setembro de 2015 sob a direção de Agnès de la Beaumelle, Marie-Laure Bernadac e Denis Hollier. “Pierres por un Alberto Giacometti” foi publicado originalmente nos números 39-40 de *Derrière le miroir*, servindo de catálogo para a exposição das esculturas, desenhos e pinturas de Giacometti na Galeria Maeght entre junho e julho de 1951. Em seu ensaio homônimo, Krauss descreve o interesse de Michel Leiris nas obras de Giacometti a partir da problemática do pedestal: “Le motif du ou des pieds considérés comme pédestal revient fréquemment dans les oeuvres tardives de Giacometti dans lesquelles le corps humain est émondé au point d’être réduit à la ligne filiforme d’un squelette. [...] Mais lorsque le fil à plomb entre en contact avec le sol, il forme une sorte de flaque triangulaire qui, elle aussi, fonctionne comme une plateforme. Leiris poursuit sa réflexion sur le problème du piédestal avec l’étrange triple support d’une figure calée sur ses pieds, montée sur les roues d’un chariot et qui, pour finir, repose sur un socle de pierre. À l’origine de cette composition, il y a une expérience dans laquelle, une fois de plus, le pied joue le rôle déclencheur” (KRAUSS, 2015, p. 242). Krauss retoma sua análise da obra de Giacometti endossando uma vez mais como a problemática do pedestal não é apenas encontrada nas obras tardias, mas principalmente em *On ne joue plus*, de 1933. Além disso, uma maquete chama a atenção de Leiris ao oferecer um espaço que enlaça as figuras: “L’intérêt de Leiris pour le piédestal fait de la sculpture un ‘object ou meuble avec quoi le spectateur est de plain-pied’. La scène est un space qui noue plusieurs figures” (KRAUSS, 2015, p. 246). Sua conclusão, todavia, é a mesma dos textos anteriores sobre Giacometti: do retorno do pintor ao espaço ilusório figurativo.

by tearing out his eye. As the instrument of penetration the wedge is gendered male. And the wounded sphere is female. But as labial surface stroked by its active, possessing partner, the wedge reverses its sex, flipping into an unmistakable image of the genitality of the woman. Swish. Flip. Alter. Every alternation produces an alteration (KRAUSS, 1994, p. 166).⁵²³

A menção à *História do olho* e à *Cão andaluz* na passagem acima não é gratuita. De fato, é em comparação com a ambiguidade entre sedução e horror em relação ao globo ocular, encontrada tanto no filme de Dalí e Buñuel quanto na novela de Bataille, que Krauss elabora sua interpretação de *Suspended Ball*. Para isso, a ensaísta recupera o ensaio de Roland Barthes “A metáfora do olho”, onde o autor lê o texto de Bataille como a história de um objeto que passa não “de mão em mão”, mas “de imagem em imagem” (BARTHES, 2003, p. 119). Quer dizer ele que tal narrativa não se reduz a uma sequência de situações protagonizadas por um conjunto de personagens, mas à migração imaginária de um objeto (e de seus usos) rumo a outros: do olho ao ovo, ao testículo, ao sol.

A contrapelo da própria desconfiança de Bataille em relação à metáfora enquanto jogo das transposições simbólicas, Barthes elabora uma leitura fundamentalmente semiológica de sua novela pornográfica,⁵²⁴ considerando-a

⁵²³ Em “No More Play”, encontra-se argumentação bastante semelhante a esta do verbete “Informe” de *The Optical Unconscious*: “In this double gesture incarnating love and violence simultaneously one can locate a fundamental ambiguity with regard to the sexual identity of the elements of Giacometti’s sculpture. The wedge, acted upon by the ball, is in one reading its feminine partner, in another, distended and sharp, it is the phallic instrument of aggression against the ball’s vulnerable roundness: it is not only the razor from *Chien Andalou* but the bull’s horn from Bataille’s *L’Histoire de l’Oeil*, which penetrates the matador, killing him by ripping out his eye” (KRAUSS, 1981, p. 58).

⁵²⁴ Susan Sontag, em “The Pornographic Imagination” (1966), também investiga as estratégias literárias da novela de Bataille a partir do esforço da autora em questionar a antítese até então em voga entre pornografia e literatura. Seu interesse no livro de Bataille não se traduz em uma explicação psicológica ou social da novela, mas na investigação estética da pornografia enquanto forma de arte. Sontag considera Bataille o escritor que mais explorou o sentido do erótico, tendo ele compreendido que a pornografia está centrada na morte, e não no sexo. Sua análise de *História do olho* ecoa a cadeia paradigmática de que fala Barthes: “His principle of organization is thus a spatial one: a series of things, arranged in a definite sequence, are tracked down and exploited, in some convulsive erotic act. The obscene playing with or defiling of these objects, and of people in their vicinity, constitutes the action of the novella. When the last object (the eye) is used up in a transgression more daring than any preceding, the narrative ends. [...] These seemingly unrelated elements really are related; indeed, all versions of the same thing. The egg in the first chapter is simply the earliest version of the eyeball plucked from the Spaniard in the last” (SONTAG, 1969, p. 65). Este ensaio é bastante elucidativo por justapor o êxtase religioso ao êxtase erótico, entrevedo na literatura pornográfica um movimento paradoxal de transgressão da personalidade pela degradação erótica que é também notado por Habermas enquanto superação do subjetivismo compartilhado também por Heidegger: “a transgressão dos limites em direção ao sagrado não significa uma autorrenúncia submissa da subjetividade, mas sua libertação para a verdadeira soberania” (HABERMAS, 2000, p. 301). Esta espécie de transcendência enquanto transgressão está associada à tarefa do informe. O vínculo entre transgressão e religiosidade é também tematizado por Foucault em seu texto sobre Bataille, “Prefácio à transgressão”: “Talvez a emergência da sexualidade na nossa cultura seja um acontecimento com valor múltiplo: ela está ligada à morte de Deus e ao vazio ontológico que esta deixou nos limites do nosso pensamento; está também ligada à aparição ainda vaga e hesitante de uma forma de pensamento em que a interrogação sobre o limite substitui a busca da totalidade e em que o gesto da transgressão toma o lugar do movimento das contradições [que lemos aqui como dialética]. Está, enfim, ligada a um questionamento da linguagem por ela mesma em uma circularidade que a violência ‘escandalosa’ da literatura erótica, longe de romper, manifesta desde o primeiro uso que ela faz das palavras” (FOUCAULT, 2009, p. 44-5). Note-se que Foucault parece distinguir a dialética da transgressão,

um sistema estruturalmente fechado no qual “a formal logic is at work against the geography of the body, its order, its form” (KRAUSS, 1994, p. 167). Pode-se dizer sem exageros que a análise estruturalista de Barthes é fundamental à investigação de Krauss em relação ao informe. Se a novela de Bataille é lida do ponto de vista estrutural, o sistema aí resultante não funciona em proveito da afirmação de um sentido unívoco – a distinção sexual das partes envolvidas –, mas, ao contrário, em seu sacrifício. No verbete “Part Object” – uma das entradas mais importantes de *Formless* –, Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois sublinham o caráter operacional da análise de Barthes, associando-a ao informe e também a Giacometti:

The operational nature of Barthes’ analysis is thus clear. This machine to collapse a possible, distinct sexual identity is at one and the same time a system constructed within the definition of the *informe*: a procedure to strip away categories and to undo the very terms of meaning/being. Barthes’ analysis is no less pertinent to Giacometti’s sculpture. [...] For the perfect sexual ambivalence in Giacometti’s sculpture [...] is made to enter into the same migration that occurs in *The Story of the Eye*, with one element sent mutating into the next (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 155).

Em sua leitura, Barthes elege como ponto de partida a oposição linguística entre os planos do sintagma e do paradigma (metonímia e metáfora,⁵²⁵ disposição e seleção), localizando *História do olho* justamente no segundo polo:

um termo, o Olho, passa por variações através de um certo número de objetos substitutivos, que mantêm com ele a relação estrita de objetos afins (uma vez que são todos globulares) e, contudo, dessemelhantes (pois são nomeados diversamente); essa dupla propriedade é a condição necessária e suficiente de todo paradigma (BARTHES, 2003, p. 121).

Ao longo de sua migração metafórica, o Olho persiste e varia simultaneamente: os objetos associados ao globo ocular são suas declinações através das quais determinadas propriedades são mantidas a despeito de suas distintas nomeações. Mas não há apenas uma cadeia metafórica nesta novela, mas duas que, entrelaçadas, constituem o seu tecido verbal. Os dois encadeamentos são organizados estruturalmente como eixos de um *grid*, cujo cruzamento entre os distintos elementos resulta nas imagens com as quais

enquanto Derrida nota uma apropriação da dialética para fins transgressivos, na medida em que “a transgressão do discurso [...] deve, como toda transgressão, conservar e confirmar de alguma maneira aquilo que excede” (DERRIDA, 2014, p. 402). Esta operação pode ser caracterizada de hegeliana, visto que se assenta sobre a metacategoria do *Aufhebung*, isto é, ultrapassar mantendo, sendo-lhe todavia sua forma vazia (pois há a própria transgressão de Bataille em relação a Hegel). Mesmo que Foucault diferencie a transgressão do movimento das contradições, há uma convergência entre seu pensamento e o de Derrida, uma vez que ambos afirmam que a transgressão rompe mantendo.

⁵²⁵ “Saussure pressentia que o sintagmático e o associativo (isto é, o sistemático para nós) deviam corresponder a duas formas de atividade mental. [...] Jakobson [...] retomou esta extensão, aplicando a oposição entre a *metáfora* (ordem do sistema) e a *metonímia* (ordem do sintagma) a linguagens não linguísticas: teremos, portanto, ‘discursos’ de tipo metafórico e ‘discursos’ de tipo metonímico; cada tipo não implica evidentemente o recurso exclusivo a um dos dois modelos (já que sintagma e sistema são necessários a qualquer discurso), mas somente o domínio de um ou outro” (BARTHES, 2006, p. 64-5).

Bataille opera em sua novela. Barthes sugere a existência de dois conjuntos associados de avatares paradigmáticos: do Olho e do Líquido. De fato, há no texto uma recorrência de excreções e secreções: urina, esperma, corrimentos, lágrimas, leite, chuva, gema de ovo etc. Resulta daí o “Jouer” de que fala Krauss em *The Optical Unconscious* (1994, p. 167): uma combinação entre duas séries metafóricas, eixos ou cadeias significantes, cuja permutação entre os termos produz um circuito metafórico esférico em permanente movimento:

não há outro recurso senão contemplar na *História do olho* uma metáfora perfeitamente esférica: cada um de seus termos é sempre significante de um outro termo (nenhum termo é um simples significado), sem que jamais se possa deter a cadeia [...] *História do olho* não é uma obra profunda, tudo se dá na superfície e sem hierarquia, a metáfora se espalha por inteiro (BARTHES, 2003, p. 123).

A ausência de profundidade a que se refere Barthes corresponde a dois fatos. Em primeiro lugar, à impossibilidade de se estabelecer a origem – e, em decorrência disso, uma hierarquia – de um termo privilegiado que garanta a coesão da história. “Just as the book’s eroticism is never directly phallic”, propõe Krauss, “so it is never possible to decide whether it is the ocular or the genital theme that is originary” (1994, p. 168). Além disso, apesar de ter sido assinada com um pseudônimo, *História do olho* não esconde do leitor as referências biográficas das imagens, não havendo, portanto, nada de oculto a descobrir. Na realidade, as situações que inspiram a novela já apontam para origens duplas – associações metafóricas – entre o olho revirado do pai enquanto urina, na enucleação do toureiro afim ao corte dos colhões do touro⁵²⁶ etc. Sendo assim, a extensão sintagmática da novela de Bataille é constituída por uma sucessão de imagens criadas a partir do jogo combinatório entre as duas cadeias significantes, havendo aí uma transgressão sistemática – “Déjouer” (KRAUSS, 1994, p. 168) – como se observa na reconstrução do território corporal resultante dos cruzamentos entre expressões idiomáticas protagonizadas pelos objetos que constituem a cadeia paradigmática. Assim, “to break an egg” ou “to poke out an eye” são transpostos sistematicamente, tornando-se “to poke out an egg” e “to break an eye.”

As diversas associações entre os elementos de cada série constituem as “estações” da novela, marcada sobretudo por um estado de devassidão a meio caminho da angústia, do prazer e do tédio, cuja deliquescência erótica é análoga à intercambialidade semiológica. Sendo assim, o erotismo de Bataille se manifesta em *História do olho* não apenas no nível temático – como transgressão dos valores –, mas também no nível linguístico, dado o jogo entre as cadeias significantes fundado nas demandas irrefreáveis do desejo.⁵²⁷ Tal dinâmica entre

⁵²⁶ A enucleação do olho é um dos casos apresentados por Bataille em “Sacrificial Mutilation and the Severed Ear of Vincent Van Gogh”, sendo este tipo de automutilação denominado pelo autor de “Oedipal enucleation”, em alusão ao mito de Édipo, considerado “the most horrifying form of sacrifice” (BATAILLE, 1986b, p. 67).

⁵²⁷ Aqui reside uma das distinções entre Bataille e Breton. Em “Michel, Bataille et Moi”, Krauss observa: “Barthes stresses, of course, that the combinatoire, used in this way as a machine to produce the work, is itself a rebuke to Breton’s notion of poetic image, to his idea of the metaphorical encounter as a result of chance. The calculated programming of the linguistic space of the work is thus a rejection of the aleatory, just as the focus on organs is a derisive comment on Breton’s glorification of love” (KRAUSS, 2000, p. 166).

as duas séries permite a aproximação inesperada de fenômenos e comportamentos, constituindo a barafunda espantosa descrita por Michel Leiris:

Barafunda espantosa, esse relato rápido em que, rompidos todos os anteparos entre coisas baixas e coisas elevadas, entrelaçam-se o mais imundamente corporal (excremento, vômitos) e o mais majestosamente cósmico (mar, tempestade, vulcões, Sol e Lua, noites estreladas), o mais trivial (Simone não parece disposta a tratar certos objetos de aura sagrada, ovos, genitais do touro, olho, *como se sentasse em cima deles?*) e o mais paradoxalmente romântico (LEIRIS, 2003, p. 114).

A confusão assombrosa que mescla as diversas dimensões corporais, cósmicas e culturais opõe-se ao que Bataille define em “The Modern Spirit and the play of transpositions” como o jogo das transposições simbólicas, considerado por Krauss “the manifesto of the refusal of metaphor” (KRAUSS, 2000, p. 167). Neste texto publicado na oitava edição de DOCUMENTS, o autor diagnostica, a partir de Roger Vitrac, a falência do espírito moderno, associada fundamentalmente à supressão dos impulsos perturbadores de nossos desejos em proveito de uma higiene epistemológica marcada pelas transposições estéticas. O colapso moderno é, portanto, fruto de nossa recusa em fitar o nosso próprio colapso, de confrontar “the grandiose image of a decomposition” (BATAILLE, 2006, p. 242), por meio da qual terror, carnificina, ritualidade e afeto estão entrelaçados. Disposto a recusar a majestosa imagem da decomposição, o espírito moderno volta-se para os refinamentos absurdos, resultantes das transposições, que atestam sua decadência. É digno de nota que Bataille inverte, não sem ironia, a valência entre morte e idealização, sendo esta última uma forma negativa associada aos deuses modernos onipresentes em nosso cotidiano: produtos de limpeza (pasta de dentes, sabão e demais artefatos farmacêuticos) que “allow us each day a tedious scape from dirt and death” (BATAILLE, 2006, p. 242). É esta assepsia que caracteriza o cotidiano urbano também encontrada nas disciplinas e instituições:

This servitude is continued everywhere that normal people still go. We enter art galleries as we do the chemist’s, seeking well-presented remedies for accepted sickness. [...] What is really loved is loved mainly in shame and I defy any lover of painting to love a picture as much as a fetishist loves a shoe (BATAILLE, 2006, p. 242).

Sendo assim, o museu e a galeria de arte, local por excelência das transposições, eclipsa o uso fetichista proposto por Bataille, cuja abordagem não deve ser confundida nem com a perspectiva freudiana nem com a perspectiva marxista, pois “Bataille’s fetishism is, of course, the ethnographic rather than Freudian kind, with the fetish conceived not as above all a substitute for what is missing, but as the real power of real objects” (KRAUSS, 2000, p. 167). Trata-se, com isso, de um fetichismo sem transposição simbólica. Sendo assim,

O fetichismo é um realismo absoluto: ele põe em jogo desejos reais, em bairros reais, com objetos reais. Em nenhum momento Bataille opõe, como os marxistas, fetichismo e valor de uso (não há para ele fetichismo da mercadoria); quando invoca o fetichismo é, ao contrário, sempre contra a mercadoria. O fetiche é o objeto insubstituível, intransponível (HOLLIER, 2013, p. 299).

A obra de Giacometti também participa desse “elogio irrestrito do fetichismo” característico a DOCUMENTS. Michel Leiris, em seu texto sobre o escultor publicado no quarto volume da revista, comenta justamente a raridade de um fetichismo que repousa nas raízes da existência humana. A contrapelo dessa tendência de supressão subjacente a um “bad fetishism” catalisador de uma transposição simbólica, a obra de Giacometti responde aos anseios, segundo Leiris, de um “genuine fetishism”, que evoca, por sua vez, o “psychological time as a ‘medium’” que Krauss havia associado ao distúrbio surrealista do real em consequência dos impulsos do desejo. Em *Suspended Ball*, o uso do fetiche vincula-se ao erotismo temático e retórico encontrado na novela de Bataille, a partir da oscilação entre os elementos escultóricos dos polos masculino e feminino.⁵²⁸

For though the work is structured as a binary opposition, with the two sexes, male and female, juxtaposed and contrasted, the value of each of these terms does not remain fixed. Each element can be read as the symbol of either the masculine or feminine sex (and for the ball, in addition to an interpretation as testicles, there are the additional, possible semantic values of buttocks and eye, neither of these determined by gender). The identification of either form within any given reading of the work is possible only in opposition to its mate; and these readings circulate through a constantly shifting theater of relationships, cycling through the metaphoric statement of heterosexual connection into the domains of transgressive sexuality – masturbatory, homosexual, sadistic – and back again. [...] In this erotic play within a structurally closed system, the sculpture participates in the daemonic logic of Bataille’s *l’Histoire de l’Oeil* (KRAUSS, 1981, p. 62).

Sendo assim, a potência transgressiva temática e retórica da novela de Bataille e da escultura de Giacometti é lida por Krauss sob a égide do informe.⁵²⁹

⁵²⁸ Em “Convulsive Identity”, Hal Foster também desenvolve uma análise da obra de Giacometti a partir da diferença sexual, utilizando-se, para isso, de teorias psicanalíticas referentes à castração enquanto uma das três fantasias originárias do sujeito (as outras duas são a sedução e o sexo parental): “Some of his surrealist objects attempt to suspend the putative castration that subtends sexual difference, or at least to render sexual reference ambiguous. Others disavow this castration fetishistically, while still others punish its female representative sadistically. Although the surrealist fetish quickly became a cruel cliché, Giacometti was able to sustain his psychic ambivalence and to recoup it as asymbolic ambiguity – at least for a few years” (FOSTER, 1991, p. 43-4). O fetiche também é mencionado pelo autor em sua interpretação da obra de Giacometti, na qual “fetishistic ambivalence is recouped as symbolic ambiguity” (FOSTER, 1991, p. 50).

⁵²⁹ Em “Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as Fillette”, Krauss, uma vez mais, recupera a noção de Bataille e a interpretação de Barthes em sua análise de *Trani Episode* (1971-2), uma escultura formada por dois falos-seios moles sobrepostos em ângulo reto, constituindo o que Lucy Lippard chama de “motherly phallic image”. De modo semelhante a *Suspended Ball*, a erosão formal em funcionamento nesta obra não é literal, mas lógica, categórica. “For ‘form’ does not just mean physical shape. Rather it refers to the imposition of distinctions on the indistinctness of chaos – distinctions like inside/outside, figure/ground, male/female, living/dead. It is the transgression of these distinctions, the dangerous imagination of their collapse, that produces the *informe*” (KRAUSS, 2000, p. 73). Em *Formless*, Yve-Alain Bois insere nesta genealogia contemporânea do informe a poética fenomenológica de Lygia Clark enquanto uma linguagem do corpo “que não é realizada ou assistida, porém vivida pelo participante de forma a permitir que uma relação eficaz e favorável à ‘cura’ ocorra em face das crises da vida” (BRETT, 2005, p. 87). Mas, a questão da conscientização corporal prevista nesta proposta cede passagem à obliteração de categorias típica do informe: “This project for phenomenological awakening very quickly turned into its opposite: the dismantling of the whole body into so many part objects” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 158). Bois trata de recuperar brevemente a trajetória de Clark para

Neste primeiro momento em que a ensaísta se volta para tal definição, o termo é interpretado a partir de uma expansão do sentido de primitivismo associada à obliteração das diferenças resultante do excesso deliquescente movido pelo desejo⁵³⁰. O caso aqui não é de algo amorfo: “the important lesson that *Suspended Ball* delivers is that the formless is not simply mess or slime. Its cancellation of boundaries is more structural than that since it involves a voiding of categories” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 265). Trata-se, pois do fetichismo genuíno de um desejo que faz o homem perder a cabeça “which alone can permit us to brave directly what others flee” (BATAILLE, 2006, p. 243).

Esta perda da cabeça aponta para outra imagem que Bataille recupera dos rituais primitivos: a acefalia.⁵³¹ A cabeça decepada é lida pelo autor como a

demonstrar que as proposições da artista tratam de corporalizar ou dessublimar figuras geométricas topológicas em proveito de uma experiência sensorial: esta operação tipicamente neoconcreta é, como a novela de Bataille e a escultura de Giacometti, uma investigação do informe a partir de estruturas e sistemas bem delineados. Um dos exemplos é a proposição *Diálogo*, realizada em parceria com Hélio Oiticica, sobre a qual Bois afirma: “While [Max] Bill was interested in the Möbius strip as a form that is simultaneously complex and essentialized, *Dialogue* takes it as the ‘material’ of a sensory defamiliarization” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 160). *Pedra e ar* (1966) também participa dessa operação informe, pois “o peso do pedregulho interage com a falta de peso do ar, produzindo, por esse meio incongruente, a trêmula sensação de um corpo. As associações são múltiplas: respiração, nascimento, ternura, sexualidade. Ao mesmo tempo, a obra apresenta uma simples dialética escultural entre vazio e cheio, dentro e fora, sólido e imaterial” (BRETT, 2005, p. 100). O resultado disso é o seguinte: a consciência fenomenológica transmuta-se no inquietante *freudiano*: “the production of the double, the *membra disjecta*, the fantasy of suffocation tied to fear of being buried alive [...] and the split into two of the ego, which no longer gathers its organs together but looks at them as though from outside” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 160-1). Em *Art Since 1900*, Clark e Oiticica surgem como os únicos representantes da arte brasileira, em um capítulo que compara o Neoconcretismo com o Gutai: “Perhaps because of their total disregard for the strictures of the art market, the logical development of the Neoconcretists followed a path rigorously inverse to that of Gutai: they began with pictures and ended with props that were nothing if not manipulated. [...] the Neoconcretists’ propositions might very well be ‘arenas for action,’ to refer again to Rosenberg’s coinage, but not as vehicles for the expression of an authorial subject. If a cathartic liberation is indeed the goal, it is that of participant” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 416). Em que medida que esta inclusão de Clark ao projeto de Krauss e Bois reafirma o finalismo da arte contemporânea enquanto teleologia diametralmente oposta àquela de Greenberg é algo que se deve, com Rodrigo Naves (2007, p. 211), Felipe Scovino e Nuno Ramos, pensar.

⁵³⁰ Em *The Optical Unconscious*, Krauss uma vez mais endossa tal análise, relacionando-a com a pulsação erótica encontrada tanto em Max Ernst quanto em Marcel Duchamp em suas apropriações dos dispositivos encontrados na cultura de massa, em especial o *Zootrope* e as *Turntables*. A pulsação erótica é o procedimento pelo qual a temporalidade é inserida no espaço asséptico, assexuado, estável, autorreferencial e transcendente do Modernismo. Giacometti também investiga a pulsação erótica em *Suspended Ball*: “And it is time as well that Giacometti courts, placing it in the center of the cage of his *Suspended Ball*, allowing the visual frame to be invaded by the emotionally disturbing disruption of a beat. As the pendulum of the cloven ball swings over the attendant wedge, this beat seems to measure out the oscillating determinations of genality. The back-and-forth of the work’s rhythmic arc operates as a temporal analogue to the shifting undecidability of its definition of gender, the sculpture thus asserting itself as a machine geared to the collapse of sexual difference. As Giacometti’s little guillotine of castration works once again in relation to a beat, its pulse can be seen to be operating in a way that is deeply inimical to the stability and self-evidence of form, to the permanence – let us say – of the good *Gestalt*” (KRAUSS, 1994, p. 217). Giacometti, Ernst e Duchamp são, pois, os “artists of the ‘optical unconscious’” (KRAUSS, 1994, p. 206).

⁵³¹ *Acephale* é o nome dado por Bataille à revista que sucedeu DOCUMENTS – tendo existido entre 1936 e 1939 com cinco edições – e à sociedade secreta iniciada no mesmo ano de lançamento. Contribuíram para este periódico muitos dos autores de DOCUMENTS, como André Masson (que elaborou o ícone visual da revista a partir do homem vitruviano de Da Vinci cuja

possibilidade de escapar das restrições do idealismo hegeliano, voltando-se para um tipo de materialismo baixo que se desvirtua da concepção metafísica inerente ao materialismo dialético.⁵³² O acéfalo, portanto, se contrapõe à verticalidade

cabeça passa a cobrir as genitais), Pierre Klossowski, Roger Caillois, entre outros. Outra comprovação do fascínio de Bataille pela acefalia é encontrada no verbete “Rotten Sun”, onde o autor realiza uma cisão no sol: aos olhos do cego, uma beleza perfeita; aos olhos de quem fita diretamente o sol, uma feiura horrível e cegante. A relação entre acefalia e sol surge nesta frase: “One might add that the sun has also been mythologically expressed by a man slashing his own throat, as well as by an anthropomorphic being *deprived of a head*” (BATAILLE, 1986b, p. 57-8). A despeito do fascínio de Bataille pela acefalia, encontra-se uma profusão de cabeças nas edições da DOCUMENTS, conforme nota Michael Richardson.

⁵³² O materialismo em Bataille é um assunto que, por si só, merece um estudo à parte. Aqui, considera-se a principal diferença entre o materialismo dialético e o materialismo baixo àquela referente as distinções entre a Economia Restrita e a Economia Geral, esta última baseada no *potlatch* de Marcel Mauss. Enquanto o materialismo dialético circunscreve o conjunto de atividades humanas pautadas por princípios de produção e de conservação (de bens e seres), o materialismo *batailliano* debruça-se sobre o consumo não utilitário, que ele denomina de “dispêndios improdutivos”, ou seja, “o luxo, os enterros, as guerras, os cultos, as construções de monumentos suntuários, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (isto é, desviada da finalidade genital)” (BATAILLE, 2013, p. 21). De um lado, o consumo, atividade que é absorvida pelo princípio de utilidade clássica; de outro, o dispêndio ou a consumação, que só é compreendido enquanto *forma* improdutiva na qual a “perda deve ser a maior possível para que a atividade adquira seu verdadeiro sentido” (BATAILLE, 2013, p. 21). Há uma estratégia argumentativa comum em muitos de seus textos, a exemplo de “Le Langage des Fleurs”, “Le Gros Orteil” e “The Solar Anus”, onde Bataille estabelece uma cisão – da flor, do homem, da sociedade – de modo a considerar os aspectos baixos – o estrume, o dedão e o proletariado – enquanto elementos irredutíveis à ambição idealizante da verticalidade, ou seja, o autor não propõe uma identidade de contrários. Como exemplifica bastante o dedão como propulsor da verticalidade, a matéria baixa é a condição mesma de existência de uma oposição entre alto e baixo, permanecendo, todavia, externa a ela. O dedão, ao permitir ao homem a ambição à pureza ideal plasmada na verticalidade, torna-se, desse ponto de vista idealizante, algo baixo e repugnante, ameaçando ruir, a todo momento, esta busca de pureza, na medida em que é o índice de seu surgimento. Ora, se a matéria baixa é a origem e o tormento da idealidade, ela ocupa então uma posição ambígua, sendo, com isso, o elo de interdependência entre os opostos. Com esta tática argumentativa, Bataille não deseja inverter os termos e manter a hierarquia: a matéria baixa é a condição de existência da ambição idealista, sendo também aquilo que a impede de fazê-lo. Assim, se do ponto de vista da pureza idealizante, a matéria baixa – o dedão, o estrume, o proletariado – é rejeitado como repugnante, é, contudo, devido a ela que se pode almejar o ideal. Deslizando-se do exemplo do dedão para a questão da luta de classes, nota-se que o autor não abre mão de uma “divisão fundamental das classes de homens em nobres e ignóbeis” (BATAILLE, 2013, p. 30), de seu “dilaceramento intolerável” encontrado tanto no *potlatch* quanto nos sistemas produtivos modernos. A questão toda da luta de classes seria justamente a recuperação da brutalidade encontrada nas instituições sociais agonísticas, de modo que não haja a dissimulação dessa divisão através de dispêndios compensatórios que insistem em uma igualdade entre os homens. A redução dessa atenuação de brutalidade seria posta em funcionamento justamente pela preservação do princípio de dispêndio, não pela classe burguesa que o tornou privativo, mas pela classe operária. O dispêndio, neste caso, seria social e sanguinolento. Portanto, pode-se concordar com Habermas quando ele afirma que “a explicação antropológica de Bataille sobre o heterogêneo como a parte excluída e proscrita rompe, no entanto, com todas as figuras do pensamento dialético” (HABERMAS, 2000, p. 303). Didi-Huberman endossa esta distância em relação ao materialismo dialético, sem, contudo, rejeitar o uso dialético em Bataille: “a *matéria* em Bataille, assim como a *dialética*, visa, longe de toda a afiliação ao ‘materialismo dialético’, melhor caracterizar alguns *processos de forma* que os artigos de DOCUMENTS recenseiam justamente como desvios, e também como alterações na forma. [...] A matéria segundo Bataille poderia ser então considerada estritamente como aquilo de que o informe é o sintoma: *aquilo que na forma sacrifica a forma* [...] O materialismo em Bataille [...] é um autêntico *formalismo*, um formalismo como de certa maneira entendiam os teóricos russos dessa época e, até certo ponto, o próprio Carl Einstein: um formalism da

transcendental platônica, reatando o laço com o uso fetichista genuíno e a materialidade do informe.⁵³³

Em “No More Play”, Krauss recupera a imagem do acéfalo para a análise das esculturas de Giacometti, “for *acéphale* opens onto the experience of man’s verticality – his elevation in both its biological and moral significance – as a negation: a development toward the primitive, an ascendance downward” (KRAUSS, 1981, p. 69). Em Giacometti, a acefalia se manifesta de dois modos. De um lado, há sua abordagem temática, a partir da fascinação surrealista pelo inseto louva-a-deus (*praying mantis*), “totem animal of the ’30s” (KRAUSS, 1994, p. 171), associada a um ensaio de Roger Caillois publicado em 1935 na revista *Minotaure* (“La mante religieuse”).⁵³⁴ Animais típicos de climas tropicais, os louva-a-deus possuem tal denominação devido à sua forma remeter a uma pessoa rezando. Predadores agressivos, esses insetos possuem um ritual único de acasalamento no qual, em geral, a fêmea devora o macho, incorporando aí a imagem de uma *mãe fálica*. A estranha semelhança com a forma humana, a capacidade inquietante de esses insetos mimetizarem (ou simularem) a morte,⁵³⁵ bem como a indistinção entre cópula e morte, são aspectos que chamam a atenção dos surrealistas, especialmente Giacometti, Max Ernst, Salvador Dalí, Hans Bellmer e André Masson.

Em esculturas como *Woman, Head, Tree* (1930), *Woman with her throat cut* (1932), *Invisible Object* (1934) ou *Disagreeable Object* (1931), Giacometti

intensidade das formas, um formalismo da ‘espessura antropológica’ das formas” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 298-301). O autor, portanto, distingue uma forma-ideia, ilustrada pelos estudos de Francis Galton – que procurou identificar, pela sobreposição de diversos rostos, uma forma-síntese, a partir da unificação do diverso –, e uma forma-matéria voltada à “irreduzibilidade da diferença” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 309).

⁵³³ A questão da verticalidade é transversal a muitos escritos de Bataille, a exemplo de “Le Langage de Fleurs” e “Le Gros Orteil”. Outro texto no qual há um questionamento deste movimento idealizante pressuposto na verticalidade é “Smokestack”, de 1929, que compõe também o Dicionário. O verbete procura definir a chaminé industrial – a *smokestack* – não tanto como um produto do trabalho humano que busca canalizar os resíduos gasosos para a atmosfera (em um movimento transcendental, por assim dizer), mas como a imagem mesma de um conjunto de convulsões que caracterizam a vida humana. Nota-se aqui que Bataille estabelece uma analogia entre o homem e a chaminé, sendo esta última um Deus do esgoto cujas características são aquelas associadas às intempéries que a marcam (a chuva, a fumaça preta, os refugos etc.). Bataille recorda-se de sua infância: ao deparar-se com esse espantalho gigante, ele estaria diante não de uma construção industrial com um fim específico, mas da presença de uma raiva amedrontadora que ele descobriria, posteriormente, ser sua. A chaminé é a projeção do pesadelo que se desenvolve obscuramente na humanidade; ela é a revelação de um estado de violência.

⁵³⁴ Além do ensaio sobre o louva-a-deus, Caillois também contribuiu com outro ensaio sobre o mimetismo animal, “Mimetismo e psicastenia lendária”, para a *Minotaure* n. 7 (junho de 1935). Para Krauss, “these early forays into a kind of socio-biology of consciousness were written out of the belief that insects and humans partake of ‘the same nature,’ thus eradicating the boundaries that are thought to establish a distinct, or properly human nature” (KRAUSS, 1985, p. 46).

⁵³⁵ O fato de esses insetos simularem a morte é explorado com certa frequência por Krauss, a exemplo de sua menção no verbete “Entropy” de *Formless*. Neste caso, chama bastante a atenção da ensaísta a descrição de Caillois para o animal, quando ele simula a vida já morto, isto é, não se trata apenas de, vivo, simular a morte para se proteger dos predadores (o que Caillois discorda). Mas de continuar realizando atividades da vida enquanto morto. Comparando com os espelhos de Robert Smithson, Krauss afirma: “Like Smithson’s mirror of Passaic, it is the intellectual vista into the abyss of the undecidable-into-infinity that fixates Caillois on the praying mantis: this most spectacular model of the simulacrum performed as death imitating life imitating death” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 78). Aqui, Krauss investiga a reflexão mimética ilustrada pelo espelho enquanto forma de dessubjetivação: a reflexão posta em funcionamento independente do sujeito, ou melhor, ao preço do sujeito. Esta também é uma manifestação do informe.

investiga determinados traços figurativos desse inseto voraz. Mas é menos o interesse temático do que o estrutural que está no cerne da investigação escultórica de Giacometti na primeira metade da década de 1930. Neste caso, a inversão conceitual proposta pela acefalia – que Krauss associa às imagens híbridas formadas por corpos humanos e cabeças de insetos, levando a verticalidade ao primitivo e não à transcendência – seria lida pela ênfase de Giacometti na horizontalidade.

Já nas obras *No More Play* (1932), *Man, Woman, and Child* (1931), *Circuit for a Square* (1931), *Project for a Passageway* (1930-1) e *Head/Landscape* (1931), Giacometti se distancia da lógica vertical do monumento ao elaborar esculturas horizontais que, conforme se disse mais acima, propõem uma relação de contiguidade entre o espaço da obra e o espaço do observador. “After 1928”, observa Krauss, “when he had come in contact with Michel Leiris and Georges Bataille he began to rethink the meaning of the labyrinth as not simply another form but as a system for voiding form, for attacking it as *declassé*” (KRAUSS, 1994, p. 171). Tal rotação do plano escultórico está vinculada à recusa do idealismo transcendental em proveito da liberação da energia libidinal associada tanto ao baixo materialismo de Bataille quanto ao fetichismo genuíno de Leiris. Ao recorrer à horizontalidade, Giacometti então mina as diferenças entre os espaços da obra e do espectador, mas não só isso: resulta desta operação um tipo de escultura nunca antes visto na história da arte, inassimilável à visão e à forma, sendo compreendido sob a égide da figura do labirinto. Ao compreender estruturalmente as implicações surrealistas de seus companheiros de DOCUMENTS, Giacometti inaugura, portanto, um novo campo de investigação escultórica:

The formal innovation of those sculptures, almost wholly unprepared for by anything else in the history of the medium, was their ninety-degree turn of the axis of the monument to fold its vertical dimension onto the horizontality of the earth. [...] From the perspective of history of modern sculpture, this is the inaugural act of Giacometti’s art, with implications of much what was to take place in the rethinking of sculpture of World War II (KRAUSS, 1981, p. 73-4).

Este fértil período teria vida curta, todavia.⁵³⁶ Segundo Krauss, a partir de

⁵³⁶ Hal Foster e Yve-Alain Bois são da mesmíssima opinião. O primeiro justifica, em “Convulsive Identity”, em termos psicanalíticos, quando a ambivalência sexual investigada até então por Giacometti através da castração cede a um impulso mimético: “With the difficulty of desire compounded by the volatility of sexuality, he finally rejects the psychic as the source of his art. From the fantasmatic he turns back to the mimetic – obsessively: ‘I worked with the model all day from 1935 to 1940’” (FOSTER, 1991, p. 52). Já o segundo, como Krauss, afirma em *Formless: a user’s guide* que “this ‘fetishist’ Giacometti was to have a brief career: after 1935 his work would definitively change character”. O fetichismo genuíno de Giacometti – e também o de Picasso entre 1926 e 1932 – é portanto apenas uma fase da trajetória dos dois artistas, tendo se transformado em uma investigação programática por parte de outros criadores (aqueles investigados pro Bois, Krauss e Foster) apenas a partir do pós-guerra. Neste contexto, nem Bataille nem Leiris haveriam se sensibilizado para as práticas artísticas verdadeiramente fetichistas, visto que “shackled as Bataille and Leiris were in relation to the visual arts by a figurative aesthetic much closer to that of surrealism than they were aware, neither had any way of paying the slightest attention to this phenomenon” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 56). Bois reforça este ponto por diversas vezes em *Formless*. No verbete “Threshold”, ele volta a observar as “aesthetic limitations” do grupo DOCUMENTS personificado por Bataille: “burdened by a figurative conception of art, he did not conceive of a more ambitious aesthetic violation than that of launching a low blow against the human form” (p. 186). No verbete “Figure”, ele descreve os

textos da edição da DOCUMENTS dedicada a Picasso como produções “alternately ordinary and grandiloquent, lazy and pretentious” (p. 81). Segundo ele, todos os colaboradores – com exceção de Bataille em “Rotten Sun” – são assombrados por determinações figurativas, sem levar a termo a tarefa do baixo materialismo de Bataille. Daí também origina-se o falso oxímoro de Didi-Huberman – a semelhança informe –, que trata de reduzir a tarefa do informe às questões da semelhança e da deformação: “Bataille’s double proposition is thus not contradictory, the ‘something like’ not referring to a resemblance, but to an operation [...] Metaphor, figure, theme, morphology, meaning – everything that resembles something, everything that is gathered into the unity of a concept – that is what the *informe* operation crushes, sets aside with an irreverent wink: this is nothing but rubbish” (p. 79). Por outro lado, a investigação da semelhança, norteadora de toda a empreitada teórica de Didi-Huberman, o coloca em maus lençóis: “The term *informe* would cover so enlarged a realm as to no longer have any bite. This is the risk one runs in wanting to measure the formless against resemblance or unlikeness at any price, instead of being aware that ‘resembles nothing’ is neither to be unlike something in particular, nor resemble something that turns out to be nothing” (p. 80). Ora, é preciso reconsiderar estas leituras que Bois e Krauss realizam do projeto de Georges Didi-Huberman. Em *A semelhança informe – ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*, Didi-Huberman prossegue em seu esforço de rever a história da arte através da psicanálise, rejeitando – ou melhor, *dialetizando* – as dicotomias que organizaram até então o campo. Este livro origina-se de uma conferência realizada a pedido de Denis Hollier (marido de Krauss) em 1993 como parte integrante do colóquio *Georges Bataille après tout*, inserida em um projeto maior do autor referente à longa tradição em torno da noção de semelhança da qual Bataille seria o ponto final. Para ele, a DOCUMENTS representa um momento no qual Bataille concebe de modo bastante peculiar uma iconografia de imagens baseada no entrelaçamento das conquistas de diversas disciplinas, em especial a antropologia e a psicanálise. Pode-se dizer que a grande chave deste estudo reside no fato de o autor observar que a manipulação da figura não se dá apenas no interior do quadro, mas, mais especificamente, através da montagem das imagens ao longo das páginas da revista, conforme o que segue: “DOCUMENTS fornece a Bataille a oportunidade de submeter a noção de semelhança a uma prova – uma experiência, um trabalho, uma metamorfose – teórica e prática de alteração e de redefinição radicais. Essa experiência ou experimentação da (ou sobre a) semelhança foi, portanto, compreendida por Bataille, em DOCUMENTS, em duas frentes complementares: como forma textual, primeiramente, por meio da obra literária e conceitual em que, de artigo em artigo, se demarca um verdadeiro trabalho de *desmontagem teórica* em relação à noção clássica de semelhança; e, em seguida, como forma visual, por meio da prática editorial em que Bataille, de artigo em artigo, empreendeu um verdadeiro trabalho de *montagem figurativa*, criando em toda a extensão da revista (e particularmente na ilustração de seus próprios textos) uma assombrosa rede de relações, de contatos implícitos ou explosivos, de verdadeiras e falsas semelhanças, de falsas e verdadeiras dessemelhanças...” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 22-3). Sendo assim, como Bois e Krauss, Didi-Huberman tenta dar conta do informe *batailliano* enquanto função operativa e estrutural por meio de “relações de ‘crueldade estrutural’, *semelhanças cruéis*” que põem em funcionamento a “progressão das relações figurativas em que se decompõe pouco a pouco o antropomorfismo canônico” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. p. 63). De fato, este estudo é bastante generoso em relação à DOCUMENTS, sendo uma leitura crítica cuidadosa das edições da revista, demonstrando uma preocupação em compreender as diversas relações visuais e significantes propostas pelo editor e demais colaboradores. É aqui que reside a principal diferença de abordagem entre os estudos de Didi-Huberman e Bois-Krauss: o primeiro não rejeita a figura humana – foco obsessivo de DOCUMENTS – em proveito da produção artística abstrata, argumentando, como Bois, que “the journal’s entire staff, as diverse as it was, suffered from the same limitation. One could define this limitation as figurative [...] or one could speak of a limitation due to one’s being haunted by resemblance” (BOIS-KRAUSS, 1999, p. 81). Sendo assim, em vez de identificar uma limitação de Bataille e seu pares em proveito da suposta justa compreensão de suas aspirações teóricas e artísticas em torno do informe, Didi-Huberman compreende a semelhança *batailliana* enquanto uma “ferramenta para uma apreensão radical – desproporcional, violenta, cruel ou dilacerante – da diferença, da heterogeneidade e da capacidade que as coisas têm de *se transformar* e até mesmo de se reverter em seu contrário” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 94-6). Assim, em suas *montagens figurativas*, Bataille aproxima imagens formal e paradoxalmente semelhantes, como é o caso da fotografia com cinco pares de pernas femininas cortadas pela cortina cênica de um espetáculo *hollywoodiano* (*Fox Follies*, DOCUMENTS, 1929, n. 6) e as patas cortadas do gado dispostas na parede do abatedouro de *La*

1935, Giacometti se desvirtua de suas conquistas. O retorno à verticalidade encerra a relação do escultor com o fetichismo genuíno influenciado pelo primitivismo. Suas obras produzidas a partir de então são consideradas por Krauss ilustrações da teoria fenomenológica, em oposição estrutural às esculturas de Richard Serra. Contudo, as obras horizontais de Giacometti abrem um novo campo de investigação escultórica, anunciando as investigações artísticas desenvolvidas no âmbito do pós-Minimalismo:

That this paradigm, invented within the field of surrealism, would have a crucial afterlife in postminimalist sculpture, whether that be earthworks, process art, or institutional-critical interventions, made it all more imperative in my eyes to move beyond received notions about surrealism itself. At the level of the style there was the unshakable “truth” that surrealism had contributed nothing to the twentieth century’s history of form; while at the level of content its contribution was seen as limited to a thematics of misogyny. [...] I had a hunch that the relation Giacometti’s work forged between the board-game paradigm and tribal art prove illuminating for analyzing the larger stakes in the shift I saw surrealist sculpture announcing (KRAUSS, 2000, p. 4-5).

4.2.6

Nadja informe

Para se compreender os motivos pelos quais a obra de Giacometti se torna objeto de litígio entre as correntes surrealistas, é preciso entender o embate travado entre André Breton e Georges Bataille. Um cotejo entre *Nadja* e *História*

Villette. Há aqui uma dialética entre o semelhante e o dessemelhante, na medida em que a aproximação formal por meio das relações *estruturais* entre os termos não se traduz na confirmação ontológica das substâncias mostradas. Nota-se aqui que Didi-Huberman, assim como Krauss e Bois, aborda o *informe* não como a negação da forma, mas antes esta enquanto lugar fundamental da transgressão. O informe, conforme lê Didi-Huberman, é produzido a partir do “contato de contrastes” de semelhanças formais, sendo esta montagem paradoxal de contatos e contrates a operação fundamental. A questão das relações aqui é de crucial importância ao autor, visto que é por meio das relações que são postas em movimento – em vai e vem, em metamorfose – as (des)semelhanças formais na revista, não se chegando aqui a uma síntese, um fim. Daí, se compreende a dialética das formas que ele nota nas páginas da revistas, sendo esta dialética distinta daquela hegeliana, visto que “era um *valor de uso da dialética*, mais do que a própria dialética” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 256) que está em causa nos escritos de Bataille, sendo batizado de “*anti-hegelianismo dialético*” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 250) justamente por valorizar o movimento e excluir qualquer tipo de reconciliação. Esta é também a chave para a aproximação entre Bataille e Eisenstein, visto que “ambos viam na montagem e no *regime dialético* – contrastes e contatos misturados, semelhanças e dessemelhanças misturadas, patético e morfológico misturados – a via régia para operar de maneira que *as formas nos olhem*, isto é, correspondam a esse ‘estado de coisas essencial e violento’ que Bataille viria a chamar de ‘transgressivo’, enquanto Eisenstein, por sua vez, o chamava de ‘revolucionário’ [...] Bataille terá encontrado, no exemplo da montagem eisensteiniana, uma maneira de dialética enfim viável a seus olhos: uma dialética que não buscava *superar*, mas *alterar* em sua incessante colocação em movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 320-3). Este regime dialético estrutura também o livro de Didi-Huberman, na forma tese-antítese-sintoma, devendo o sintoma ser compreendido enquanto sinônimo do informe. Por outro lado, o que restaria ainda investigar é a diferença entre as deformações analisadas por Didi-Huberman e o “power of metamorphosis” (GOMBRICH, 1972, p. 7) que Gombrich já encontra nos métodos representativos tradicionais em seu *Art and Illusion*.

do olho, ambas produções “literárias” elaboradas por volta de 1928, é bem revelador dessas diferenças entre Breton e Bataille.⁵³⁷ Há em *História do olho* uma espécie de implosão de categorias dada pela passagem paradigmática entre termos de modo a formar uma metáfora esférica. Resultante da combinação entre certos desejos de puberdade jamais realizados de Bataille e algumas imagens escatológicas rotineiras de seu crescimento familiar, a novela constrói um universo intenso sob os signos da devassidão e da carnificina que engendram orgasmos permeados de prazer, horror, angústia e tédio. Pode-se até dizer que *História do olho* é uma espécie de diário da transgressão erótica – tanto temática quanto retórica – que entrelaça, por meio do erotismo, morte, cadáveres e dores físicas insuportáveis.

Talvez seja esta a única característica – qual seja, a estrutura episódica que marca os dois relatos – que aproxime *História do olho* de *Nadja*, pois, se Bataille combina desejos insaciados e imagens perturbadoras de sua infância, Breton aposta, conforme sugere Benjamin, no amor cortês e esotérico enquanto estado de transe, em um relato semibiográfico de seus encontros com uma figura feminina – Nadja – que personifica o Surrealismo em seu comportamento e seu estar no mundo.⁵³⁸ Trata-se de um caso bastante interessante na medida em que o narrador não é, ele mesmo, esta figura sendo todavia absolutamente envolvido por ela, sendo a própria Nadja inessencial. Pois Breton “está mais perto das coisas de que Nadja está perto do que da própria Nadja” (BENJAMIN, 1994, p. 25).

No livro de Breton, são muitos os exemplos da deriva surrealista enquanto “um alegre passeio fora das pesadas coações do reino da Razão instrumental” (LÖWY, 2002, p. 11), envolvendo aí a deambulação pelo tecido da cidade em plena conexão com os caminhos e descaminhos da mente.⁵³⁹ Mas o que torna *Nadja* ainda mais instigante é, sem dúvida, o seu desfecho, quando a personagem é então internada em um hospício e o narrador rechaça os tratamentos psiquiátricos vigentes, propondo outros métodos de reabilitação para o “mau passo” de sua amiga. A figura de Nadja é “tão pura [...], livre de todos os vínculos terrestres, pelo pouco, porém maravilhoso, apego que tem à vida”

⁵³⁷ Sobre as disputas do Surrealismo, há um trecho de Benjamin esclarecedor: “Há sempre um instante em tais movimentos em que a tensão original da sociedade secreta precisa explodir numa luta material e profana pelo poder e pela hegemonia, ou fragmentar-se e transformar-se enquanto manifestação pública. O surrealismo está atualmente passando por esta transformação” (BENJAMIN, 1994, p. 22). A *História do olho* fora publicada com desenhos de André Masson, cuja técnica é assim descrita por William Jeffett: “Masson endowed surrealist modes of drawing with a biological drive, thereby making drawing an expression of hallucinatory impulses originating in the corporeal reality of the body” (JEFFETT, 2006, p. 121).

⁵³⁸ A divergência entre os dois surrealismos encontra-se também nesta passagem de André Breton sobre Bataille, no final de seu segundo manifesto: “Não há exemplo de os magos terem pouco se importado com a brilhante limpeza de suas vestes e de sua alma, e não posso compreender que, esperando o que esperamos de certas práticas de alquimia mental admitamos ser menos exigentes do que eles. Eis entretanto o que nos é mais asperamente recriminado, e o que, menos que outro qualquer, parece disposto a nos revelar o sr. Bataille, que atualmente dirige na revista DOCUMENTS uma campanha ridícula contra o que ele chama ‘a sórdida sede de todas as integridades’” (BRETON, 1985, p. 158).

⁵³⁹ Michael Löwy, em seu livro *A estrela da manhã: Surrealismo e Marxismo*, observa como a experiência da deriva não é apenas fundamental aos surrealistas, mas também aos situacionistas, a exemplo de Guy Debord (2002, p. 11-2). Além disso, o autor se recusa a ver o fim do Surrealismo, chegando a afirmar que “hoje, no ano 2000, encontra-se, por exemplo, uma atividade surrealista coletiva em Paris, Praga, Chicago, Estocolmo, Madri, São Paulo e Leeds” (LÖWY, 2002, p. 14).

(BRETON, 2007, p. 86). Tal compromisso surrealista é então suprimido pela sua internação, comentada criticamente pelo narrador. Em meio a este desenlace, observa-se uma espécie de abafamento da revolução surrealista não apenas pelo encarceramento de Nadja, mas também pelo tom narrativo adotado pelo autor, que o mesmo não esconde sendo apropriado do método neuropsiquiátrico. Desse modo, o automatismo psíquico não se revela no nível estrutural, mas no nível temático, dada sua personificação por Nadja e sua posterior internação.

Nadja então pode ser considerado um relato-demonstração da proposta surrealista cujo limite é sua supressão. Comparando-a à *História do olho*, observa-se que os dois textos parecem se opor do mesmo modo que se complementam no processo psicanalítico as figuras do analista e do analisado. As circunstâncias biográficas de Bataille e Breton confirmam, por sua vez, esta diferença de abordagem dos autores em relação à psicanálise. É digno de nota que Bataille a tenha escrito após frequentar brevemente um consultório, tendo sido sugestão de seu psicanalista, Adrien Borel, a elaboração do texto. E, se o autor redige uma espécie de avaliação desse “tratamento” em suas *Reminiscências*, Breton, que fora doutor militar em um centro psiquiátrico em Saint-Dizier (Val-de-Grace) em 1921, se apropria de um método científico para relatar seu encontro com uma personagem que é a personificação do Surrealismo.⁵⁴⁰

Se a experiência da realidade se justapõe a outras situações oníricas e irracionais, as imagens mentais surgidas involuntariamente podem vir a adquirir formas tangíveis. Esta indistinção revela para Aragon a mútua implicação entre linguagem e imaginação, pois, conforme afirma ele, “there is no thought outside words” (ARAGON, 2003, p. 5). Interessa observar aqui aquilo que Benjamin chama de a precedência da linguagem (e da imagem) em relação ao sentido e ao Eu (BENJAMIN, 1994, p. 23), notada, por exemplo no “valor absoluto de oráculo” que Breton, em *Nadja*, entrevê no mundo proibido das “aproximações repentinas, das petrificantes coincidências, dos reflexos que vencem qualquer outro impulso mental, de acordes batidos como no piano, de clarões que fariam ver, mas *ver* de fato, se não fossem ainda mais rápidos que os demais” (BRETON, 2007, p. 27). Tais fenômenos são considerados por ele sinais inesperados, incomunicáveis e incertos de “fatos-escorregões” e “fatos-precipícios” diante dos quais o autor nada mais seria do que uma “testemunha assombrada” (BRETON, 2007, p. 28). Em sua indeterminação rigorosamente irracional, estes acasos objetivos (*objective chance*) seriam, contudo, *microteleológicos* na medida em que suas cintilações anunciam ocasiões por vir:⁵⁴¹ é justamente essa precedência imagética e linguística que permite a Krauss

⁵⁴⁰ Denis Hollier lembra ainda que “in the *Second Manifest*, moreover, Breton unloads all his medical knowledge on Bataille in a torrent of diagnostics” (HOLLIER, 1995, p. 108): as teses de Bataille dependem da “medicina ou do exorcismo”; seu “estado [seria] de déficit consciente de forma generalizada, diriam os médicos”, sendo sua ideia “desonesta ou patológica”; havendo também “um sinal clássico de psicastenia” (BRETON, 1985, p. 160-2). Bataille, por sua vez, identifica, em “The ‘Old Mole’ and the Prefix Sur in the Words Surhomme [Superman] and Surrealist”, uma patologia dos reflexos de castração em Breton, dada a insistência com que a imagem de um atirador matando uma multidão nas ruas aparece em seus escritos: “such an extreme provocation seeks to draw immediate and brutal punishment” (BATAILLE, 1986b, p. 39).

⁵⁴¹ São algumas as passagens de *Nadja* onde se nota essa espécie de *microteleologia* indeterminada racionalmente dada pela precedência da imagem (seja ela via linguagem ou não), como esta: “As palavras BOIS-CHARBONS, que se destacam na última página de *Champs*

inverter a relação entre vida e obra em Picasso, como se viu mais acima. Para Freud, é a repetição ao acaso que produz nos indivíduos o efeito inquietante (*uncanny*):

O fator da repetição não deliberada torna inquietante o que ordinariamente é inofensivo e impõe-nos a ideia de algo fatal, inelutável, quando normalmente falaríamos apenas de “acaso”. De modo que não faz diferença se, deixando o casaco no guarda-roupa de um teatro, por exemplo, recebemos um cartão com determinado número – 62, digamos –, ou se, embarcando num navio, vemos que a nossa cabine tem esse número. Mas a impressão muda se os dois eventos, irrelevantes em si, sucedem um após o outro e deparamos com o número 62 várias vezes no mesmo dia, se observamos que tudo o que é numerado – endereços, quartos de hotel, vagão de trem etc. apresenta de novo esses Algarismos, ou pelo menos uma numeração que os contém. Achamos isso “inquietante”, e quem não for impermeável às tentações da superstição se inclinará a atribuir um significado secreto a esse obstinado retorno de um número, a ver nisso, por exemplo, uma indicação dos anos de vida que lhe cabem (FREUD, 2010, p. 355-6).

A proximidade entre a abordagem do inquietante em Freud abaixo citada e a novela de Breton permite a Krauss considerar tanto *Nadja*⁵⁴² quanto *L'Amour Fou* como “strange gloss on the ‘Uncanny’” (KRAUSS, 1985, p. 59). Todavia, há uma diferença entre o acaso objetivo de Breton e o inquietante de Freud, pois, ao passo que aquele reconfigura a realidade vista da perspectiva do desejo, este é o mensageiro da morte na medida em que é resultante de uma inversão de um narcisismo primitivo:

Nadja, Breton thinks, is a love story, driven by the rebellious power of the libido, the pleasure principle, the imperious wish. But from the very first line, in the grip of the effects of objective chance, he writes it in the key of the uncanny, with its overtones of a drive toward death (KRAUSS, 1994, p. 178).

Na passagem acima, nota-se um esforço de Krauss em rever o Surrealismo de Breton não tanto pela centralidade idealizante conferida ao amor, mas pela pulsão de morte. Tal reconsideração vincula-se ao empenho de Hal

magnétiques, me permitiram, num domingo em que passeava com Soupault exercer um inusitado talento para a prospecção de todas as lojas por elas designadas. Creio que podia dizer, em qualquer rua por onde fôssemos, a que altura, à direita ou à esquerda, essas lojas surgiriam. *E isso sempre se confirmava*. Eu era avisado, guiado, não pela imagem alucinatória das palavras em questão, mas sim pela imagem das pequenas achas de madeira serrada que aparecem toscamente pintadas em formato de pilha, dos dois lados da porta, de cor uniforme, com uma parte mais escura. Em casa, essa imagem continuou a me perseguir” (BRETON, 2007, p. 33). Em relação aos presságios de Desnos: “De tantos encontros que Desnos, de olhos fechados, me marcou para mais tarde, com ele ou com outra pessoa, não há nenhum a que eu tivesse coragem de faltar, nem um só, nos lugares e horas mais inverossímeis, e em que eu não estivesse certo de encontrar quem ele me disse [...] Meus passos me levam, que vou para lá quase sempre sem objetivo determinado, sem nada de decisivo a não ser esse dado obscuro de saber que ali vai acontecer *isto* (?)” (BRETON, 2007, p. 39). Ou, ainda, quando o narrador indaga à personagem-título: “Mas, *Nadja*, como isso é estranho! Onde é que você foi buscar justamente essa imagem, que está expressa quase da mesma forma num livro que você não pode ter conhecido, e que acabei de ler?” (BRETON, 2007, p. 82).

⁵⁴² “*Les vases communicantes* is the theorization of objective chance; *Nadja* is its novelization. For *Nadja* is the great heroine of the power of the desiring will, of prescience, of thought’s omnipotence” (KRAUSS, 1994, p. 172).

Foster, que, em *Compulsive Beauty*, propõe uma revisão do Surrealismo de Breton a despeito mesmo do artista sobre o qual Krauss tece o seguinte comentário:

If, as recent scholars have begun to argue, Breton's analysis of the marvelous has as much, or more, to do with the death drive as with the pleasure principle, if his ideas of objective chance are marked by the uncanny, and thus the domain of dread rather than that of erotic desire, if *Nadja* is less the love story Breton seems to think it is and more a tale about the return of the repressed, all of this must stand as a revision of Breton's own account of the movement in terms of the centrality of love (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 63).

Inserindo-se nessa tendência de reavaliação, Krauss debruça-se sobre *Nadja* vista da perspectiva do informe, a partir da relação simbiótica encontrada na obra entre texto e imagem, havendo nela a presença “antiliterária”, conforme postula Breton, de 47 fotografias – cuja maioria é de autoria de Jacques-André Boiffard, então assistente de Man Ray. Conforme propõe Michel Beaujour, essas fotografias podem facilmente ser classificadas em categorias: “retratos; lugares onde a ação se desenrola; objetos encontrados e obras de arte; documentos como cartas, uma página de um livro de Berkeley, um cartaz de cinema; desenhos de Nadja” (BEAUJOUR, 2007, p. 163). A análise de Benjamin, inclusive, elege *Nadja* como um anúncio da *iluminação profana* de inspiração materialista e antropológica, tendo o filósofo reconhecido a importância do elemento fotográfico para a novela:

Breton capta de forma singular, pela **fotografia**, lugares assim. Ela transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de página, como nos velhos romances destinados às camareiras (BENJAMIN, 1994, p. 27).

Seguindo a leitura de *Nadja* proposta por Denis Hollier em “Surrealist Precipitates: Shadows Don't Cast Shadows”, Krauss observa a simbiose entre o relato e as cópias fotográficas, tendo estes dois elementos – diário e fotografia – uma característica em comum: sua condição indicial. Se a fotografia tem no índice sua especificidade semiológica, dada a contiguidade física resultante do processo fotoquímico, a novela, ao adotar a primeira pessoa, parte de um pronome cujo atributo principal é também sua qualidade indicial (*indexical referentiality*, isto é, a necessidade de um contexto determinado para circunscrever o sentido de termos “vazios”, como “aqui”, “ali”, “eu”, “você”). Ao lado disso, *Nadja*, assim como *Les Champs magnétiques*,⁵⁴³ *Vasos comunicantes* e *L'Amour fou*, está fundada em uma mudança no modo de enunciação, uma vez que o escritor não sabe de antemão os acontecimentos em que se encontra, perdendo o privilégio enquanto autor e aproximando-se, por esta condição, do leitor. **Resulta daí uma abertura para o que quer que aconteça**

⁵⁴³ Em seu ensaio curatorial sobre Miró, Krauss, já em 1972, nota essa aproximação entre autor e leitor: “*Les Champs magnétiques* which Breton later called ‘the fruit of the first systematic application of automatic writing,’ is an extended field of images. And the curious thing about these images is that it feels as though they are being created in the presence of the reader, at each moment of contact” (KRAUSS, 1972, p. 12-3).

sob o signo da deriva que caracteriza a experiência surrealista.⁵⁴⁴ Desse modo, o nivelamento entre leitor e autor é também uma manifestação do informe, a partir do eclipse entre estas duas categorias.

4.2.7

Fotografia surrealista?

Mas não é apenas em *Nadja* que a fotografia assume um papel central. Mais acima, destrinchou-se uma das primeiras abordagens de Krauss para o informe, por ocasião de sua análise da obra de Giacometti. Por intermédio do vínculo entre Giacometti e Bataille, a ensaísta descobre um caminho analítico para a análise da obra do escultor e também de outros segmentos surrealistas:

Thoroughly ignored by the Giacometti literature as a factor of any real importance, this connection seemed, on the contrary, to yield an extraordinary harvest of conceptual issues that not only went far to account for Giacometti's choices in constructing an art that mainline surrealism would soon enthusiastically claim as its own but also generated analytic categories for understanding other parts of surrealist production that had hitherto been recalcitrant to explanation. The most general of these categories – or terms of analysis – comes from Bataille's lapidary "Dictionary" entry devoted to the word *formless* that he published in 1929 in DOCUMENTS (KRAUSS, 2000, p. 5).

A despeito de sua vida curta, DOCUMENTS figura como uma das importantes obras do movimento Surrealista. Mas ela não é a única. Efetivamente, essa revista integra um conjunto histórico de periódicos que, em suas páginas, ensaiam as disputas e os debates férteis e acirrados entre os surrealistas. É justamente para esta coleção editorial que Krauss se volta em "Photographic Conditions of Surrealism", tendo sua atenção surgida em resposta à exposição *Dada and Surrealism Reviewed*, com curadoria de Dawn Ades:⁵⁴⁵

⁵⁴⁴ Tal abertura é a chave encontrada por Krauss para aproximar *Nadja* a *Random Order*, de Robert Rauschenberg, dada a experiência proporcionada pelas obras de um campo "full of associations, metaphors, connotations" (KRAUSS, 2002, p. 111). O mesmo comentário é utilizado em "Claude Cahun and Dora Maar: by Way of Introduction", primeiro capítulo de *Bachelors*.

⁵⁴⁵ É também de Ades o projeto *Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS*, exposição ocorrida na Hayward Gallery em 2006. A partir de seu catálogo, foi possível recuperar informações importantes sobre o periódico, bem como citações de sua curadora. Sobre *Dada and Surrealism Reviewed*, Ades afirma em *Undercover Surrealism*: "In the 1978 Hayward Gallery exhibition *Dada and Surrealism Reviewed*, the section devoted to DOCUMENTS undeniably stood spectacularly apart as an alternative to orthodox Surrealism. The very inclusion of DOCUMENTS in *Dada and Surrealism Reviewed* was much debated and finally sealed on the advice of Michel Leiris, one of Bataille's closest collaborators. [...] Although the 1978 exhibition took the dada and surrealist reviews as its structuring principle, it followed a fairly consistent tripartite mode of display, separating works of art, chosen objects and documents (journals, books, letters, etc.) Here, the aim has been to reflect the visual aesthetic of the review itself, juxtaposing different kinds of objects to cut across conventional hierarchies, grouping paintings, ethnographic objects, films, photographs, sculpture or crime magazines in relation to the key strategies and ideas in DOCUMENTS" (ADES, 2006, p. 14-5).

One of the effects of the extraordinary 1978 Hayward Gallery exhibition, *Dada and Surrealism Reviewed*, was to begin to force attention away from the pictorial and sculptural production that surrounds surrealism and onto the periodicals, demonstrating the way that journals formed the armature of these movements. Witnessing the parade of surrealist magazines – *La Révolution surréaliste*, *Le Surréalisme au service de la révolution*, *Documents*, *Minotaure*, *Marie*, *The International Surrealist Bulletin*, *VVV*, *Le Surréalisme, même*, and many others – one becomes convinced that *they* more than anything else are the true objects produced by surrealism (KRAUSS, 1986, p. 99-101).

Explorando a estrutura semiológica das imagens fotográficas publicadas em alguns desses periódicos, Krauss observa a relação simbiótica entre fotografia e texto, retirando daí algumas considerações a respeito das condições sintáticas das imagens surrealistas. DOCUMENTS e os demais periódicos surrealistas investigam a relação entre imagem e texto desenvolvendo sintaxes visuais distintas, sendo a fotografia “the major visual resource of the surrealist periodicals” (KRAUSS, 1986, p. 98). Devido a esta presença insuperável da fotografia, Krauss sugere um caminho para análise do Surrealismo:

If we add these two things together: namely the primacy the surrealists themselves gave to the illustrative photography, and the failure of stylistic concepts derived from the formal, pictorial code – distinctions like linear/painterly or representational/abstract – to forge any kind of unity from the apparent diversity of surrealist production, the failure to arrive, that is, as what Rubin called an *intrinsic definition* of surrealism, we might be led to the possibility that it is within the photographic rather than the pictorial code that such a definition is to be found – that is, that issues of surrealist heterogeneity will be resolved around the semiological functions of photography rather than the formal properties operating the traditional art-historical classifications of style. What is at stake, then, is the relocation of photography from its eccentric position relative to surrealism to one that is absolute central – definitive, one might say (KRAUSS, 1986, p. 101).

A ensaísta estabelece com isso uma outra via de investigação a respeito do Surrealismo, a partir das frustradas tentativas teóricas de classificar o movimento a partir dos métodos correntes da história da arte, em especial a gramática das formas desenvolvida por Wölfflin. Hal Foster, no prefácio de *Compulsive Beauty*, também comenta esta tendência, na década de 1990, em abordar o Surrealismo apenas em termos pictóricos: “Despite its redefining of the image, surrealism is still often reduced to painting; and despite its confounding of reference and intention, surrealism is still often folded into discourses of iconography and style” (FOSTER, 1997, p. xiii). Ele ainda chama a atenção para o questionamento surrealista da pintura, como comprova a importância marginal desta prática no primeiro Manifesto Surrealista, bem como dos escritos de Aragon e Ernst cujos títulos já apontam para isso: respectivamente, o manifesto *La Peinture au défi* (*Challenge to Painting*, 1930) e o tratado *Au-delà de la peinture* (*Beyond Painting*, 1936).

Em “The Photographic Conditions of Surrealism”, Krauss observa a inadequação do Surrealismo a partir de uma divisão entre abstrato e figurativo, ou então do visual em confronto com o verbal. Sustentando que tais oposições não sintetizam a lógica surrealista, Krauss elege a fotografia como chave analítica do movimento que Walter Benjamin descreve como o “último

instantâneo da inteligência europeia”, isto é, último instantâneo “do conceito humanista de liberdade” (1994, p. 21). A expressão do filósofo ressoa, por sua vez, na analogia de Breton entre o automatismo psíquico e a fotografia, conforme menciona Krauss: “automatic writing, which appeared at the end of the 19th century, is a true photography of thought” (BRETON *apud* KRAUSS, 1986, p. 103). Ao voltar-se para a fotografia surrealista, até então deixada de lado nos anais da história da arte, Krauss indaga: “Might not this work be the very key to the dilemma of surrealist style, the catalyst for the solution, the magnet that attracts and thereby organizes the particles in the field?” (KRAUSS, 1985, p. 24).

Ao considerar a fotografia enquanto *medium* privilegiado do Surrealismo, Krauss procura desfazer a suposta antinomia entre estes dois termos, porque, de um lado, há o Surrealismo focalizando os processos inconscientes; de outro, a fotografia e o seu poder de registrar fidedignamente a realidade. Considerando estas estreitas definições, falar em fotografia surrealista seria, por fim, um paradoxo. Mas se a escrita automática é considerada por Breton uma fotografia do pensamento, a fotografia, por sua vez, também pode ser lida como uma espécie de escrita automática. A partir do estabelecimento desta dupla direção, Krauss investiga a “retórica da imagem” fotográfica surrealista, recorrendo neste contexto não tanto ao ensaio de Roland Barthes, mas à noção de *écriture* de Jacques Derrida. Em *Gramatologia*, o filósofo questiona o privilégio do significante fônico em relação ao significante gráfico na história da filosofia ocidental, sendo o primeiro associado à expressão de um *logos* enquanto presença e origem da verdade e o segundo rebaixado à condição de técnica artificial, de mero registro. A crítica de Derrida volta-se inclusive para a linguística estrutural, uma vez que a definição do signo em suas duas unidades constitutivas – significante e significado – está ainda associada a uma tradição metafísica ocidental, estando o segundo termo próximo da voz e do “sentido pleno”, enquanto o primeiro seria uma mera derivação de segunda ordem. Sendo assim, argumenta o autor,

não se pode conservar a comodidade ou a “verdade científica” da oposição estoica, e mais tarde medieval, entre *signans* e *signatum*, sem com isto trazer a si também todas as suas raízes metafísico-teológicas [...] [O significado] enquanto face da inteligibilidade pura, remete a um *logos* absoluto, ao qual está imediatamente unido. Este *logos* absoluto era, na teologia medieval, uma subjetividade criadora infinita: a face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e da face de Deus (DERRIDA, 2013, p. 15-6).

Que Krauss utilize o pensamento de Derrida para o caso surrealista não parece um caminho de todo arbitrário, já que o pensamento *derridiano* desconfia da soberania da razão incrustada no logocentrismo de algum modo análogo ao questionamento do racionalismo pelos surrealistas. Mas, mais do que isso, há uma problematização do rebaixamento da linguagem escrita tanto em Derrida quanto no Surrealismo, enquanto mera representação da fala. Sendo assim, há uma dicotomia entre fala e escrita, sendo a primeira associada aos termos dentro/inteligível/essência/verdade, enquanto que à segunda resta o fora/sensível/aparência/falsificação. Diante deste quadro dicotômico, Derrida propõe uma escritura não fonética que embaralha os polos antinômicos, revelando a implicação de um no outro sem ser possível a definição substancial absoluta de um termo indiferente ao outro. Com isso, cada elemento da escritura

é definido a partir do conjunto de traços dos outros elementos presentes na cadeia ou sistema, sendo aqui fundamental o conceito de espaçamento que Derrida toma de empréstimo de Mallarmé, visto que a condição de existência dos termos “plenos” é sua coexistência com os espaços “vazios” no seio mesmo desses termos. Um determinado elemento nunca remete, portanto, apenas a si próprio: ele apenas significa através dos traços deixados pelos outros termos aos quais ele se relaciona, sendo aí de fundamental importância o intervalo, o espaçamento, para que a relação diacrítica se estabeleça segundo esta “structuralist critique of Structuralism” (JAMESON, 1972, p. 186).

As fotografias surrealistas, mantendo sua especificidade como índices, elaboram o real como signo (e não mais signos do real) na medida em que “the real [is] fractured by spacing” (KRAUSS, 1986, p. 109). Esta fissura do real é também investigada por Krauss em “Nightwalkers”⁵⁴⁶ (1981), onde a ensaísta se volta às imagens do fotógrafo húngaro Brassai (pseudônimo de Gyula Halász, 1899-1984), também associado ao Surrealismo, a exemplo de suas fotografias em *L’Amour Fou*. Krauss reflete sobre um conjunto de imagens onde os espelhos nas cenas, como fotografias reduzidas, cumprem um papel estratégico de reflexividade, revelando o que Barthes chama de “irrealidade real”. As reduplicações dos objetos fotografados no interior mesmo das imagens fotográficas de Brassai são consideradas por Krauss uma operação de *mise en abyme* que, em última instância, tem a capacidade de abrir a realidade a um campo de associações e representações ao mesmo tempo em que marca as condições específicas do discurso fotográfico:

Placing the subject of the photograph *en abyme*, the mirror image also, quite obviously, places the photographic representation itself *en abyme*, as an interiorized representation of its own process: depicting the fact that photographs themselves are virtual images that only reflect the world of the real. We are forced to acknowledge that the virtuality of the figures seen in reflection is no greater – or less – than the virtuality of the “real” figures seen in the direct representational field of the photograph. Through this deliberate conflation of levels of “reality” Brassai establishes the surface of the photograph as a representational field capable of representing its own process of representation (KRAUSS, 1981, p. 37).

Associado a isto, há outra estratégia surrealista ligada à fotografia – a duplicação – e que funciona como um eixo transversal, a despeito das técnicas empregadas pelos artistas (*unmanipulated straight photography, negative printing, solarization, montage, rayography* etc.). Ao eleger a duplicação de determinados elementos, Krauss valoriza a cópia enquanto destruição da singularidade do original, associando-a ao espaçamento *derridiano*. A ensaísta propõe aqui uma analogia entre a duplicação de figuras em uma fotografia e a

⁵⁴⁶ O título se refere ao costume dos surrealistas em deambular por Paris, reivindicando a cidade à sua maneira: “In the early 1930s Brassai’s sensibility and his experience of the city of Paris was, indeed, parallel to that of the Surrealists in many ways. Like Aragon and Breton, he was a nightwalker, and the characters he selected to populate his *Paris de nuit* seem to come straight from the life of the arcades that Aragon had celebrated in the *Passage de l’Opera* section of *Paysan de Paris*. And it is not just the characters that are the same – the pimps, the prostitutes, the petty gangsters, the cafe denizens – but the setting, too, is similar” (KRAUSS, 1981, p. 36). Como é de praxe em suas análises do Surrealismo, Krauss recorre também em “Nightwalkers” ao relato de Breton em *L’Amour Fou* sobre sua ida com Giacometti ao mercado de pulgas e o encontro com os objetos como símbolo do acaso objetivo.

duplicação na linguagem de determinados fonemas que determina um dado significante: do /pa/ emitido pela criança ao /papa/ que se abre a uma série de significados (pai, comida etc.). No caso fotográfico, dada a conexão com a realidade deste dispositivo resultante da impressão fotoquímica, a duplicação envolve uma condição paradoxal:

Given this special status with regard to the real, being, that is, a kind of deposit of the real itself, the manipulations wrought by the surrealist photographers – the spacings and doublings – are intended to register the spacings and doublings of that very reality of which *this* photograph is merely a faithful trace. In this way the photographic medium is exploited to produce a paradox: the paradox of reality constituted as sign – or presence transformed into absence, into representation, into spacing, into writing (KRAUSS, 1986, p. 112).

O paradoxo ao qual Krauss se refere está no seio do projeto surrealista: não à toa, seria Freud uma das fontes teóricas do movimento, não apenas pelo seu método de decifração dos sonhos, mas pela importância atribuída pela psicanálise à dimensão onírica. Neste sentido, os surrealistas não propõem uma fuga do real, mas a introjeção do sonho no seio deste, investigando fatos que “apresentam todas as aparências de um sinal, sem que se possa dizer ao certo de que sinal” (BRETON, 2007, p. 27). Sendo assim, aquilo que Krauss observa na produção fotográfica está estreitamente vinculado ao *éthos* surrealista. Se a Beleza Convulsiva⁵⁴⁷ – resultante de uma convulsão/contorção do Real de modo que ele se transforme no seu oposto, isto é, signo – pressupõe um real permeado de sinais que conduzem às microteleologias surrealistas advindas sobretudo de um princípio de justaposição (Sontag), a fotografia segue o mesmo caminho, a partir do caráter indicial desse dispositivo aliado aos procedimentos de espaçamento e duplicação:

If we are to generalize the aesthetic of surrealism, the concept of Convulsive Beauty is at the core of that aesthetic: reducing to an experience of reality transformed into representation. Surreality is, we could say, nature convulsed into a kind of writing. The special access that photography has to this experience is its privilege connection to the real. The manipulations then available to photography – what we have been calling doubling and spacing – appear to document these convulsions. The photographs are not *interpretations* of reality, decoding it, as in Heartfield’s photomontages. They are presentations of that very reality as configured, or coded, or written [...] What unites *all* surrealist production is precisely this experience of nature as representation, physical matter as writing. This is of course not a morphological coherence, but a semiological one (KRAUSS, 1986, p. 113).

⁵⁴⁷ No quarto capítulo de *The Optical Unconscious*, Krauss contrapõe o mimetismo natural da Beleza Convulsiva ao mimetismo animal de Caillois, fundamental tanto a Bataille quanto a Lacan. De um lado, há a duplicação da natureza sobre si mesma, de modo a se tornar representação, “as non-self-identical, because the double it generates within itself restructures it as sign. It is thus matter that is revealed as never wholly in-itself but always already signifying and thus always already shaped by the desires of its viewer. Unconscious desires that it, as sign, now makes manifest. [...] Bataille doesn’t believe a word of this. [...] Breton’s unconscious, riddled with signs, is busy producing *form*. His materialism isn’t *base* at all” (KRAUSS, 1994, p. 155). O mimetismo de Bataille não é aquele da produção de signo de Breton, mas o de Caillois, fundado na transformação psicótica do sujeito (da figura) em espaço (em fundo), explicado adiante.

Esta leitura da fotografia surrealista é bastante instigante e elucidativa, visto que Krauss observa as afinidades existentes entre a estratégia surrealista e as características do dispositivo fotográfico. O Surrealismo calca-se na possibilidade de uma outra experiência e “leitura” do mundo a partir do questionamento da lógica racional, asséptica e produtivista que o gere em proveito de uma maior permeabilidade com os universos “irracionais” (o sonho, a loucura), rebaixados até então pelo racionalismo. Resulta daí uma ampliação da noção de escrita que envolve necessariamente uma abertura para a “lógica da embriaguez” (considerando-se aqui embriaguez como o conjunto dos estados de alteração mental), que inclui necessariamente uma deambulação urbana e as visões daí decorrentes. Sendo assim, o labirinto urbano se superpõe ao labirinto inconsciente, conforme Krauss esclarece em “Nightwalkers”,

Breton’s purpose is to conflate and exploit all these possibilities of the term *indice* in his depiction of the multiple relation between himself as subject, the poem as manifestation of his unconscious, the city of Paris as a labyrinthine map, and the encounter he describes. To this multiple relation Breton assigns the general term *objective chance*. [...] For Breton as for the other Surrealists this sense of meaning as a chance concatenation of associative fragments is not simply a function of subjectivity – the space of thought, of the unconscious. It is as well a function of external space, of reality convulsed by the condition of the index, in a continual process of reference (KRAUSS, 1981, p. 35-6).

Não há, portanto, apenas uma relação analógica entre a escrita automática, o índice fotográfico e a deriva no tecido da cidade:⁵⁴⁸ tais são faces de um único processo de escritura (*écriture*), ou Texto, conforme definição deste termo como uma *travessia*, proposta por Barthes em “Da obra ao Texto” (BARTHES, 2004, p. 67): “o leitor do Texto poderia ser comparado a um sujeito

⁵⁴⁸ Quanto a isto é bem significativo que Krauss, no ensaio “When Words Fail” (publicado em 1982 na *October* n. 22), questione a previsão dos fotógrafos alemães associados ao *New Vision* de que a cultura visual (na qual a fotografia ocupa um lugar central) eclipsaria a escrita. Tal dicotomia é desfeita pela ensaísta a partir de dois fatos. De um lado, pela condição que as reúne como *escrituras*, sendo ambas artificios forjados pelos seres humanos para interromper a passagem do tempo. De outro lado, Krauss observa a recorrência, no âmbito tanto do *New Vision* quanto do Surrealismo, de fotografias de mãos. No caso dos fotógrafos alemães, esta frequência aponta para um paradoxo, visto que eles propõem a superação da escrita por fotografias nas quais se depara com mãos a escrever. No caso surrealista, ela é investigada a partir do interesse dos artistas pela quiromancia, havendo na mão a previsão escrita do que virá. Some-se a estes dois casos a frequência com que a palma da mão surge na história da arte, como comprovam as pinturas rupestres e outras investigações artísticas mais recentes. Tal reincidência permite a Krauss observar: “The palm of the hand as a manifestation of the natural impulse to make and leave traces obsessed photography and usurped the field of the photographic image, stamping it as well with the permanence of the written mark as opposed to the transience of the merely visual image. Words may fail to mean, but they cannot fail to remain” (KRAUSS, 1982, p. 100). O dispositivo fotográfico, por ser, conforme denomina Felix Talbot, um “*pencil of nature*”, registra as aparências da realidade através de um processo fotoquímico que transforma a fotografia em um índice do real. Trata-se, com isso, de um processo de inscrição do real sobre ele mesmo que Krauss denomina de “narcisismo da luz”, dada a capacidade da natureza de reproduzir-se automaticamente, delegando ao homem o *status* de “mero” observador, visto que não é mais o pintor que cria a imagem; esta surge a partir de processos fotoquímicos ativados pela incidência luminosa. Ora, não seria também esta condição que marca o conceito de Beleza Convulsiva, caso, por exemplo, se tenha em mente um de seus exemplos mencionados por Breton em seu *Manifesto*, qual seja, o mimetismo natural?

desocupado (que tivesse distendido em si todo o imaginário); esse sujeito bastante vazio passeia” (BARTHES, 2004, p. 70).

4.2.8

O informe fotográfico

Viu-se mais acima que o informe está associado a uma indeterminação formal e conceitual que problematiza as restrições classificatórias impostas pelo pensamento racionalista. Deve ficar claro, todavia, que tal questionamento é realizado no âmbito mesmo do racionalismo, conforme propõe Krauss, em um eco do pós-estruturalismo *derridiano*, quando afirma que “Giacometti suspends a ball over the abyss of the *informe*, mounting an attack on form that lies within form, not outside it” (KRAUSS, 1994, p. 191). Em *Suspended Ball*, a obliteração das categorias resultante da oscilação dos polos sexuais entre os elementos escultóricos é lida por Krauss como uma manifestação do informe, pois “the categorical blurring initiated by the continual alteration of identity within this work is precisely what Bataille means by *formless*” (KRAUSS, 2000, p. 7).

Um segundo momento de sua investigação da noção de Bataille é encontrado em “Corpus Delicti”, texto elaborado pela autora por ocasião de sua exposição *L’Amour Fou: Photography & Surrealism*, na Corcoran Gallery of Art (Washington D.C., 1985).⁵⁴⁹ Na ocasião, a ensaísta recupera o termo de Bataille para a análise da fotografia surrealista, “a phenomenon of surrealist production that was doubly disprivileged within the modernist canon” (KRAUSS, 2000, p. 8). Aqui, ela é resoluta ao afirmar que

the surrealist photographers were masters of the informe, which could be produced, as Man Ray had seen, by a simple rotation and consequent disorientation of the body [...] *Informe* Bataille’s term [...] will possibly illumine the procedures of a whole list of photographers, beginning with Man Ray, continuing to Boiffard and Brassai, and going on to Ubac, Bellmer, Tabard, Parry, or Dora Maar (KRAUSS, 1985, p. 34-9).

Mas o que significa dizer que os fotógrafos surrealistas são os mestres do informe? Dada a importância da definição de Bataille, veja-se como o próprio autor descreve o termo:

Formless: A dictionary would begin from the point at which it no longer rendered the meanings of words but rather their tasks. Thus *formless* is not only an adjective with a given meaning but a term which declassifies, generally requiring that each thing take on a form. That which it designates has no claim in any sense, and is always trampled upon like a spider or an earthworm. Indeed, for academics to be happy, the universe would have to take on form. The whole of philosophy has no other goal: to provide a frock coat for what is, a mathematical frock coat. To declare, on the contrary, that the universe is not like

⁵⁴⁹ A exposição foi organizada por Krauss em parceria com Jane Livingston. No catálogo, Krauss assina dois textos, “Photography in the service of Surrealism” e “Corpus Delicti”, havendo também um ensaio de Livingston (“Man Ray and Surrealist Photography”) e um de Dawn Ades (“Photography and Surrealist Text”).

anything, and is simply *formless*, is tantamount to saying the universe is something like a spider or spittle (BATAILLE, 2006, p. 92).

Nesta “definição”, Bataille propõe um dicionário que conceda tarefas, e não sentidos, às palavras. Tal proposta é deveras provocativa, abalando a estrutura de todo o edifício epistemológico ocidental. O conceito, enquanto forma de identidade, permite-nos organizar a dispersão característica à natureza, empobrecendo, por outro lado, as possibilidades de conhecimento. Nem tudo é submetido ao processo de conceituação; o real é inesgotável e não se reduz a um conjunto de classificações. Frente às amarras formais resultantes do processo de classificação, Bataille propõe o informe como um termo que desclassifica, a partir de uma identidade inesperada entre o Universo, uma aranha e uma minhoca esmagadas e o cuspe. O dicionário de Bataille, em vez de organizar a heterogeneidade dos fenômenos em conceitos, propõe, inversamente, uma atividade desclassificadora que devolve ao real sua fluidez intrínseca, a heterogeneidade destruidora do estado natural. Assim, o léxico *batailliano* não procura definir identidades a partir de classificações, transcendendo assim a dispersão mundana. Inversamente, o informe recupera a singularidade das coisas, em sua impossibilidade de serem aprisionadas em definições, denominadas pelo autor como sobrecasacas filosóficas e matemáticas. Sendo assim, à transcendência filosófica, Bataille substitui, portanto, a transgressão do informe a partir da indeterminação característica à natureza, a despeito dos esforços humanos por reduzi-la a um punhado de conceitos a partir de pares opositivos. É esta atividade transgressiva um dos aspectos que distinguem as duas correntes surrealistas: “Bataille’s substitution of the idea of a dictionary as a giver of meanings, by an idea of it as a giver of tasks, heralds the active, aggressive tenor of his thought, separating it from that expectantly passive attitude of Breton’s availability to chance” (KRAUSS, 1985, p. 40). Sob a égide de Bataille, Krauss define o informe como “a conceptual matter, the shattering of signifying boundaries, the undoing of categories. In order to knock meaning off its pedestal, to bring it down in the world, to deliver to it a low blow” (KRAUSS, 1994, p. 157).

A atribuição de tarefas, e não significados, do informe associada a um rebaixamento das pretensões transcendentais e também à implosão de oposições estruturais permite a Krauss abordar as operações fotográficas de Man Ray, Salvador Dalí, Jacques-André Boiffard, Raoul Ubac, Hans Bellmer, Brassai, entre outros surrealistas, como manifestações do termo de Bataille. Para tal, a ensaísta, assim como em *L’Informe*, sublinha a importância de simples procedimentos – como o *close-up*, a rotação, o corte, a iluminação, o espaçamento, a duplicação e o enquadramento – para o processo de *desfamiliarização* da figura humana encontrado em imagens que não ilustram, mas estruturam o pensamento surrealista:

a variety of photographic methods have been exploited to produce an image of the invasion of space: of bodies dizzily yielding to the force of gravity; of bodies in the grip of a distorting perspective; of bodies decapitated by the projection of shadow; of bodies eaten away by either heat or light (KRAUSS, 1985, p. 44).

Head, New York (1923), de Man Ray, é uma das primeiras fotografias analisadas por Krauss que oferecem a imagem do informe. Nela, observa-se a

combinação de dois procedimentos pontuais – a rotação de 180 graus de uma cabeça feminina em *close-up* – que gera um efeito de estranhamento do corpo humano, impondo desafios à fácil identificação de suas partes constituintes.⁵⁵⁰ *Anatomy* (1930) é mais uma de imagem do informe, resultante da decisão de Man Ray em fotografar a parte inferior do pescoço alongado de uma figura feminina cuja cabeça pende para trás, de modo que o queixo, quase encostando na borda superior da fotografia, ocupe o lugar reservado à testa. *Minotaur*, que o artista realiza em 1934, também é outra manifestação do informe: nela, vê-se o torso de um corpo masculino com os braços e as mãos arqueados para cima, estando a cabeça mergulhada na escuridão que marca o fundo da imagem. O Minotauro surge aí a partir do jogo de luz e sombra que reconfigura os limites do corpo humano: os mamilos cumprem a função de olhos do bicho enquanto que as mãos são os seus chifres. Uma fotografia sem título (1933) de Brassã que abre o ensaio “Variétés du corps human” na revista surrealista *Minotaure*, resulta, de modo semelhante às imagens de Man Ray, de operações fotográficas específicas, demonstrando “a great precision that nonetheless yields up categorical blur” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 266). Neste caso, as mãos de uma mulher deitada apoiam as suas costas arqueadas, havendo aqui, como em *Anatomy*, o desaparecimento da cabeça resultante do alongamento do pescoço e do ângulo de visão da fotografia.

Para Krauss, o apagamento da cabeça pela sombra em *Minotaur*, de Man Ray, ressoa o próprio corte da fotografia, na medida em que ambos os procedimentos se afinam para produzir a imagem do Minotauro sugerida pelo título. Outro exemplo desta ressonância do enquadramento no interior da imagem fotográfica é encontrado na fotografia de Man Ray, *Monument à D.A.F. de Sade* (1933). Trata-se de uma imagem em preto e branco e alto-contraste na qual se identifica a presença dos glúteos nus do corpo humano por meio de dois

⁵⁵⁰ A inversão é a operação central ao verbete “Qualities (without)”, de *Formless*, onde Yve-Alain Bois investiga o questionamento de nossas orientações perceptivas: “Without consciousness of ‘mirror simmetry’ the subject would dissolve into space, and the world, anthropocentric for the Gestalt-oriented human, would be stripped of its qualities, made characterless, isotropic. [...] In a world with no differentiation of ‘regions within space,’ to put in as Kant did, imprints would become illegible. For the world to lose its meaning, it is enough to turn it inside-out like a glove, to invert the full and the empty” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 171-2). Dentre as obras mencionadas pelo autor, destacam-se *Upside-down Trees* (1969), de Robert Smithson; *Finger’s Touch N. 1*, *Finger Touch with Mirrors* (1966-7), *Platforms Made Up of the Space Between Two Rectilinear Boxes on the Floor* (1966), *Space Under my Steel Chair in Düsseldorf* (1965-8), de Bruce Nauman; *Relief Following the Torn Papers* (1930), de Hans Arp; e *Fig Female Leaf* (1950), de Marcel Duchamp. É digno de nota que *Space Under my Steel Chair in Düsseldorf*, de Nauman, evoque tanto as esculturas negativas de Rachel Whiteread quanto as de Tunga, como *Eixo exógeno* (1986). A respeito de *Space Under*, Krauss, no verbete “X Marks the Spot”, a situa entre o Minimalismo e a *Process Art*, uma vez que esta obra é notadamente antiminimalista, mas sem recorrer às estratégias desmembradoras da obras processuais: “Nauman’s attack, far more deadly than anti-form – because it is about a cooling from which nothing will be able to extricate itself in the guise of whatever articulation – is an attack made in the very name of death, or to use another term, entropy [...] The constant utilitarian character of minimalist objects – they are ‘like’ boxes, benches, portals, and so on – along with the more evocative turn of process works, continued to operate under the condition of form, which is that, having an identity, it be meaningful. What Nauman’s casts force us to realize is that the ultimate character of entropy is that it congeal the possibilities of meaning as well. Which is to say that this conception of entropy [...] imagines the eradication of those distances that regulate the grid of oppositions, or differences, necessary to the production of meaning” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 215).

elementos: a “linha orgânica” entre os membros do corpo que desenha dois eixos ortogonais e a cruz invertida sobreposta à imagem que enquadra justamente os vetores de identificação do corpo humano. Tal circunscrição é lida por Krauss como um caso onde o enquadramento encontra-se representado no interior da imagem fotográfica, havendo aí uma reciprocidade estrutural entre continente e conteúdo, enquadramento e imagem:

For it is the frame that counteracts the effects of the lighting on the flesh, a luminous intensity that causes the nude body to dissolve as it moves with increasing insubstantiality toward the edges of the sheet, seeming as it goes to become as thin as paper. Only the cruciform edges of the frame, rhyming with the clefts and folds of the photographed anatomy, serve to reinject this field with a sense of the corporeal presence of the body, guarantying its density by the act of drawing limits (KRAUSS, 1985, p. 19).

A mútua implicação entre o enquadramento e os elementos enquadrados distingue, para Krauss, a estratégia fotográfica surrealista daquela encontrada nas fotomontagens dadaístas. Para realizar esta distinção, a ensaísta utiliza-se do espaçamento *derridiano*, sendo este observado nas fotografias por duas vias. De um lado, há as fotomontagens dadaístas que produzem um “language effect” (KRAUSS, 1985, p. 28), em especial aquelas de John Heartfield, cuja justaposição entre os elementos fotográficos constitui uma sequência discursiva que elimina a possibilidade de leitura da fotografia enquanto *presença*, destruindo sua imediaticidade.⁵⁵¹ O que Krauss propõe aqui é a leitura das fotomontagens dadaístas por meio da interpretação que Derrida realiza da linguística tradicional: a separação entre os signos, bem como a divisão desta unidade entre significante e significado, concede balizas estanques a cada elemento (note-se o esforço da ensaísta em superar a dicotomia entre o verbal e o visual presente em muitos debates sobre o Surrealismo, a exemplo da avaliação de Clement Greenberg). Neste caso, o espaço entre os signos estabelece um

⁵⁵¹ Benjamin Buchloh, em “Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art”, também estabelece uma distinção entre as estratégias surrealista e dadaísta de fotomontagem: “The dialectical potential of the montage technique to which Hausmann refers [either political or commercial] found its historical fulfillment in the fundamental contradiction of the consequences spawned by the collage/montage model. On the one hand, we witness its increasing psychological interiorization and aesthetization in the work of Max Ernst and of Surrealism at large (and its subsequent, still continuing exploitation in advertising and product propaganda). On the other hand, we encounter the historically simultaneous development of politically revolutionary montage and agit-prop practices in the work of El Lissitzky, Aleksandr Rodchenko, and Heartfield (and the logical conclusion of an almost complete disappearance of montage’s public social function from history, except for some isolated pursuits in contemporary individual practices)” (BUCHLOH, 1984, p. 43-4). Nesse texto, o autor estabelece uma relação entre o procedimento alegórico e a montagem a partir dos últimos ensaios de Walter Benjamin. Quanto a isto, Buchloh afirma: “Language and image, taken into service of the commodity by advertising, were allegorized by the montage techniques of juxtaposing and fragmenting depleted signifiers. The allegorical mind sides with the object and protests against its devaluation to the status of a commodity by devaluating it for the second time in allegorical practice. By splintering signifier and signified, the allegorist subjects the sign to the same division of functions that the object has undergone in its transformation into a commodity. It is this repetition of the original act of depletion and the new attribution of meaning that redeems the object” (BUCHLOH, 1984, p. 44). É importante notar que Buchloh, de fato, elabora uma história do Modernismo do ponto de vista de uma estratégia alegórica de apropriação, interpretando não apenas as produções surrealistas e dadaístas, mas também aquelas de Marcel Duchamp, Robert Rauschenberg, Jasper Johns, a Arte Conceitual, Louise Lawler, Sherrie Levine, entre outros.

limite entre eles e, no interior da unidade semiológica, há uma diferença entre as duas partes, sendo a ordem dos significantes sempre antecedida pela ordem dos significados. Sendo assim:

The photographic image, thus “spaced”, is deprived of one of the most powerful of photography’s many illusions. It is robbed of a sense of presence. Photography’s vaunted capture of a moment in time is the seizure and freezing of presence. It is the image of simultaneity, of the way that everything within a given space at a given moment is present to everything else; it is a declaration of the seamless integrity of the real. The photograph carries on continuous surface the trace or imprint of all that vision captures in one glance. The photographic image is not only a trophy of this reality, but a document of its unity as that-which-was-present-at-one-time. But spacing destroys simultaneous presence: for it shows things sequentially, either one after another or external to one another – occupying separate cells. It is spacing that makes it clear – as it was to Heartfield, Tretyakov, Brecht, Aragon – that we are not looking at reality, but at the world infested by interpretation or signification, which is to say, reality distended by the gaps or blanks which are the formal preconditions of the sign (KRAUSS, 1986, p. 107).

Se a lógica das fotomontagens transforma os elementos fotográficos em signos de uma interpretação da realidade realizada pelo artista, tal não é o caminho adotado pelas fotografias surrealistas.⁵⁵² Ao desviarem-se da fotomontagem, os surrealistas não desconsideram o intervalo entre os signos: seguindo a leitura de Derrida, o espaçamento é crucial à produção da presença, não sendo um fator exterior ao signo fotográfico, mas interior a ele. O espaçamento na fotografia surrealista ocorre, portanto, no interior da integridade do recorte fotográfico, sem haver aí a justaposição de recortes fotográficos discretos retirados de contextos diversos, pois, “darkroom processes like combination printing and double exposure were preferred to scissors and paste” (KRAUSS, 1985, p. 28). Ele se dá de diversas maneiras, dentre as quais Krauss destaca o enquadramento fotográfico. Sendo uma operação central ao exercício fotográfico, o enquadramento é enfatizado pelos fotógrafos no interior mesmo da imagem, através de elementos “enquadrantes” que representam o procedimento:

⁵⁵² Em “A mensagem fotográfica”, Roland Barthes põe-se a desenvolver uma análise estrutural da fotografia, considerando de saída o seu poder excepcional de denotação. Apesar de estar inserida em uma linhagem tradicional das artes imitativas, a fotografia desvia-se delas justamente pelo seu processo fotoquímico, que lhe assegura sua “plenitude analógica” e o seu “estatuto puramente denotante” (BARTHES, 2009, p. 14). Para Barthes, as artes imitativas (desenhos, pintura, cinema e teatro são os casos mencionados pelo autor) são compostas por uma mensagem complementar ao conteúdo analógico (à cena que representam). O segundo sentido da mensagem conotada está associado a uma “simbólica universal” e a uma “retórica da época” que constituem, pois, uma “reserva de estereótipos (esquemas, cores, grafismos, gestos, expressões, grupos de elementos)” (BARTHES, 2009, p. 14). No caso da fotografia, há um paradoxo na medida em que ela é uma mensagem sem código. Todavia, o autor elenca os processos de conotação, dos quais é inviável extrair unidades, mas apenas técnicas de significação, responsáveis por codificar o análogo fotográfico. Tais processos são reunidos em dois grupos: aqueles que operam dentro dos limites do enquadramento fotográfico (a pose, o esteticismo e a trucagem) e que modificam o próprio real; e outros que operam em um nível, digamos, de pós-produção: a fotogenia (os efeitos técnicos de iluminação, impressão e tiragem), o esteticismo e a sintaxe (o encadeamento de fotografias). Tal divisão parece esclarecer a perspectiva analítica de Krauss quanto ao espaçamento na fotografia: de um lado, um espaço interno produzido no âmbito da imagem; de outro, um espaço externo resultante de encadeamentos sintáticos.

Responding to this fact of camera-seeing, photographers often insert, within the field of the photograph, emblems of the aperture of their picture-taking instrument-miniature representations of the “frame.” Hence the photographer’s fondness for windows and door jambs, for the edges of mirrors and walls (KRAUSS, 1980, p. 109).

Desse modo, tanto em *Minotaur* quanto em *Monument à D.A.F. de Sade*, opera-se uma transformação do “real” pelo enquadramento, que, por sua vez, emerge figurativamente na própria imagem de modo a redesenhar os elementos aí encontrados. Mas esta estratégia não é apenas observável na produção surrealista, sendo encontrada também na *New Vision* da Bauhaus. O autorretrato de Florence Henri é um caso considerado pela ensaísta, uma vez que a imagem da fotógrafa se oferece ao olhar através de seu reflexo em um espelho vertical diante do qual repousam duas bolas metálicas justapostas sobre a mesa. O erotismo evocado explicitamente por ambas as imagens – de Henri e de Ray – é associado à internalização do enquadramento fotográfico, correspondendo a uma imagem de dominação e poder do próprio dispositivo fotográfico, dado o caráter fálico dos enquadramentos representados.

Devido a isso, a manipulação da fotografia está submetida, nos experimentos da Bauhaus e do Surrealismo, a uma economia do suplemento, pois ao fazer uso de um dispositivo que amplia as capacidades perceptivas do ser humano, os artistas criam obras em que o apêndice maquínico deixa de ocupar um lugar marginal, dominando e superpondo-se ao sujeito fotografado. Comparando o autorretrato de Henri ao de Umbo, Krauss afirma em “Jump Over Bauhaus”:⁵⁵³

It is this experience of the subject dominated through the shaping, controlling powers of the camera that forms the bridge between Florence Henri’s and Umbo’s self-portraits. Whatever their other differences, both perform the same act of inserting an image of the photographic instrument into the space of the picture. [...] In Umbo’s self-portrait the camera that literally expands his vision, allowing Umbo to see himself, also masks his eyes, nearly extinguishing them in shadow. But within the photography of *The New Vision* this image of the camera-as-supplement is often covert, which is the case with the Florence Henri. Or rather, it is experienced emblematically, through the internalized representation of the camera frame as an image of dominance and mastery: camera-seeing essentialized as a superior power of focus and selection from within the inchoate sprawl of the real (KRAUSS, 1980, p. 109).

Há, portanto, um elo estrutural entre a produção fotográfica dos surrealistas e aquela desenvolvida no contexto da *New Vision*: a economia do suplemento. Tal característica ajuda a estabelecer, no âmbito surrealista, uma espécie de caminho contrário à fotomontagem.

No mesmo periódico em que surge o ensaio “Variétés du corps human”, é publicado em dezembro de 1933 “D’un certain automatisme du gout”, ensaio de Tristan Tzara ilustrado com fotografias de Man Ray. Aqui, os artistas pinçam determinados elementos do vestuário que borram as fronteiras entre os gêneros

⁵⁵³ Esta e a citação anterior são retiradas de “Jump Over Bauhaus”, *review* que Krauss realiza da exposição *Avant-Garde Photography in Germany 1919-39*, ocorrida no San Francisco Museum of Modern Art entre dezembro de 1980 e fevereiro de 1981. A economia do suplemento é desenvolvida tanto neste texto quanto em “Photographic Conditions of Surrealism”.

sexuais, com destaque para o chapéu Fedora. Sendo fundamentalmente um elemento da indumentária masculina – coroadando verticalmente esta figura –, o chapéu também está relacionado ao órgão genital feminino, conforme propõe correntemente a teoria psicanalítica. Na fotografia de Man Ray, ocorre mais uma volta nesta “spiral of cross-identification” (KRAUSS, 1994, p. 162), visto que, ao ser enquadrado a partir de um plano superior, o chapéu passa a aludir tanto à genitália feminina quanto à masculina. A ambiguidade desta peça de vestuário, reforçada pela fotografia de Man Ray, coloca em funcionamento o próprio procedimento do fetiche, assentado no colapso do paradigma macho/fêmea, visto que, segundo a teoria psicanalítica, o fetiche é fundamentalmente um fenômeno visual assentado na recusa em se reconhecer as evidências factuais da distinção sexual (a ausência do falo na mãe). Semelhante procedimento é encontrado na tela *Jeu Lugubre*, de Salvador Dalí,⁵⁵⁴ onde os chapéus representam os órgãos femininos fantasiados pelo sujeito desejante. O voo do chapéu rumo ao subterrâneo sexual – a ascendência ao baixo, por assim dizer – está também em *Phenomenon of Ecstasy* (1933), fotomontagem de Dalí em parceria com Brassai que, por meio de uma rotação, oferece “women falling, falling from the vertical into the horizontal” (KRAUSS, 1994, p. 156). Aqui, por mais que o trabalho seja organizado na estrutura ordenada *grid*, explora-se a ideia de uma queda do eixo vertical para o horizontal, bem como um colapso histórico dos órgãos superiores (boca, orelha) com os órgãos inferiores (ânus, vagina).⁵⁵⁵

⁵⁵⁴ A obra de Salvador Dalí recebe duas entradas no léxico do informe elaborado por Rosalind Krauss: a ensaísta se interessa, de um lado, pelo objeto psicoatmosférico-anamórfico definido pelo artista em um texto publicado em 1933 na quinta edição de *Le Surréalisme au service de la Révolution*; e, de outro, pelas obras do pintor publicadas na revista DOCUMENTS. Duas edições da DOCUMENTS apresentam contribuições de Salvador Dalí: no quarto número (1929), aparecem impressas pela primeira vez em uma revista francesa três obras do artista: *Female Bathers* (1928), *Feminine Nude* (1928) e *Blood is sweeter than honey* (1927); na sétima edição (1929), Bataille publica um diagrama de *Jeu Lugubre* (1929), detalhando o simbolismo psicanalítico deste quadro cuja publicação não fora autorizada pelo pintor, dada sua crescente proximidade com André Breton, ainda que este último tenha ficado boquiaberto com o detalhe escatológico encontrado nesse quadro: um homem de perfil com a cueca suja de merda. A chave analítica de Krauss é a anamorfose enquanto uma das faces do informe. Em Dalí, a anamorfose estaria tanto em seu roteiro de produção dos “objets psycho-atmosphériques-anamorphiques” quanto em suas telas. De um lado, tem-se uma cena na qual os objetos estão mergulhados no escuro, havendo apenas o ponto luminoso enquanto *objeto a* no campo escópico (lembre-se aqui da primeira situação do experimento de Gelb e Goldstein retomado por Merleau-Ponty e Lacan, onde se vê um cone luminoso esbranquiçado, “objeto irreal provindo de uma alucinação experimental” (QUINET, 2004, p. 150-1). É neste campo que surge o objeto anamórfico, atmosférico e psíquico de Dalí, a partir de um experimento que é ele mesmo anamórfico na medida em que oblitera o domínio da aparência. De outro lado, as pinturas aqui mencionadas baseiam-se em uma modalidade semelhante àquela de Holbein, mas não inteiramente coincidente, uma vez que não há ponto de vista possível que devolva aos corpos femininos suas estruturas imaginárias convencionais. Eles representam, assim como as partes de corpos de mulheres que emergem em *La Femme 100 Têtes*, de Max Ernst, o *objeto a lacaniano*, fundando, pois, não um espaço geométrico, mas um campo escópico sob a égide do informe onde se constata uma **resistência à forma**. No diagrama de Bataille sobre *Jeu Lugubre*, o sujeito em alteração se traduz justamente no embate recíproco entre as suas figurações dispostas sobre o espaço pictórico. ***Jeu Lugubre é, portanto, menos o espelho do eu que o reúne em uma coesão imaginária ou em uma síntese dialética do que o quadro da fantasia que revela a estrutura cindida do sujeito.*** Sendo assim, a forma do sujeito seria já em sua origem difusa.

⁵⁵⁵ A parceria entre Brassai e Dalí rende outros trabalhos na *Minotaure*, como “Involuntary Sculptures”, de 1933.

Estas imagens, ao revelarem perspectivas inauditas do corpo humano, o dotam de uma estranha animalidade. Exibindo criaturas disformes, as fotografias surrealistas, por meio de procedimentos simples de rotação do corpo (ou da lente), invertem o caminho à transcendência. Trata-se, para Krauss, de uma queda vertiginosa efetuada pelo informe, uma vez que “the body cannot be seen as human, because it has fallen into the condition of the animal” (KRAUSS, 1985, p. 34). Constata-se aí, portanto, no embaçamento das fronteiras – macho e fêmea; homem e animal – operações do informe.⁵⁵⁶

Este movimento é associado ao conceito de *bassesse* desenvolvido por Bataille em textos como “Le Gros Orteil” e “Mouth”, ambos ilustrados com fotografias de Jacques-André Boiffard, o fotógrafo mais frequentemente associado à DOCUMENTS, sendo algumas das suas dezessete fotografias publicadas no periódico as mais memoráveis.⁵⁵⁷ Em “Mouth”, Bataille define a boca como o começo, a proa do animal. Ao fazê-lo, o autor diferencia o homem civilizado, cuja “proa” estaria no topo da cabeça, e o homem primitivo. **Em *The Optical Unconscious*, Krauss não hesita em sublinhar nesta distinção entre o homem e o animal as suas estruturas geométricas, formais:**

It is the foremost projection of that sleek horizontal that, like the ship’s silhouette on the sea, comprises the **animal’s natural geometry**. Mouth/anus. A **straight line**. The **formal relations** of the alimentary drive. Which every other animal knows how to read. By standing up, the human being has abandoned that simple, direct geometry and assumed, in his verticality, a more confusing form (KRAUSS, 1994, p. 156).

Apesar da sublimação do caráter horrendo da boca resultante da conquista humana da verticalidade, há ainda momentos em que a nossa animalidade se manifesta por meio desta parte corporal. Tanto em expressões idiomáticas militares (*bouche à feu*, boca de fogo, armas de artilharia destinadas a disparar granadas) e em ocasiões específicas (gritos de terror e raiva, impulsos de agressividade etc.), a bestialidade humana se faz notar. A partir desta abordagem bestial da boca, Krauss define dois eixos contrastantes: o eixo boca-olho vertical dos bípedes e o eixo boca-ânus horizontal dos quadrúpedes. A rotação da verticalidade humana à horizontalidade animal sublinha o atributo animalesco da expressão humana, uma vez que os momentos de prazer e dor de um indivíduo não são expressos de modo transcendente, mas no eixo baixo da existência

⁵⁵⁶ No verbete “Hat”, de *The Optical Unconscious* – onde se encontra a análise do artigo de Tzara e Ray, e também de sua relação com *Jeu Lugubre*, de Dalí –, Krauss observa nas obras também o embaçamento das fronteiras entre sujeito e objeto. O elo é estabelecido entre o “brilho no nariz”, que substitui no fetiche *freudiano* o lugar do objeto sexual, e o brilho da lata de sardinhas da anedota de Lacan que o permite se dissolver e se identificar com ela.

⁵⁵⁷ Não à toa, as capas da primeira coletânea de Krauss e da exposição *Undercover Surrealism* são ilustradas com fotografias de Boiffard. *Portrait in a Mirror* é a capa de *The Optical Unconscious*; a fotografia do dedão realizada por Boiffard é utilizada em *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths* e também em *Le Photographique*. Sobre essas imagens, Ian Walker comenta que, em sua heterogeneidade (dedão, bocas, nus, retratos de palhaços, cenas urbanas etc.), elas entrelaçam o ordinário e o extraordinário, tornando aquilo que era familiar, estranho. Além disso, “Boiffard’s pictures nearly all occupy a full page while the ethnographic and entertainment photographs are usually much smaller and juxtaposed with each other. [...] There are a few point of similarity between Boiffard’s role in *Nadja* and in DOCUMENTS. In each case, he was working for a very forceful author/editor, who certainly had a highly developed concept of the images he wanted to use” (WALKER, 2006, p. 174-8).

material. *Irrational Image* (*Affichez vos poèmes/Affichez vos images*) (1935), de Raoul Ubac, e *Mouth* (1929), de Jacques-André Boiffard, ilustram esta queda ao baixo materialismo, focalizando bocas das quais emergem substâncias disformes e pegajosas que, ao penderem, revelam um caminho contrário ao idealismo transcendental.

Enquanto imagens do informe, as fotografias aqui mencionadas extrapolam os limites da figura humana, dotando-as de atributos animais que questionam a distinção homem-animal, bem como o racionalismo por meio do corte da cabeça. A eliminação das fronteiras associada a uma acefalia – sendo este “jogo de polaridades” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 210) precisamente a operação do *informe* – permite a Krauss retomar a questão da invasão do espaço nas fotografias surrealistas. Pode-se considerar aqui esta invasão como uma manifestação da *externalidade* cara às análises da ensaísta para a escultura moderna, manifestando-se neste contexto como um procedimento estratégico que problematiza os contornos de conceitos e figuras:

one of the ways we can generalize the whole of what we have been seeing so far is that a variety of photographic methods have been exploited to produce an image of the invasion of space: of bodies dizzily yielding to the force of gravity; of bodies in the grip of a distorting perspective; of bodies decapitated by the projection of shadow; of bodies eaten away by either heat or light (KRAUSS, 1985, p. 44).

É justamente este assalto dos corpos e dos conceitos pelo espaço que permite a Krauss vincular o informe de Bataille a duas estruturas epistemológicas retiradas da psicanálise de Lacan e de Freud. A passagem é autorizada pelos escritos de Roger Caillois publicados na *Minotaure*, tendo um deles sido fundamental a Lacan para sua teorização do estágio do espelho. Trata-se de “Mimetismo e psicastenia legendaria”,⁵⁵⁸ em que Caillois inicia sua argumentação focalizando o problema da distinção:

From whatever side one approaches things, the ultimate problem turns out in the final analysis to be that of distinction: distinctions between the real and the imaginary, between waking and sleeping, between ignorance and knowledge, etc. – all of them, in short, distinctions in which valid consideration must demonstrate a keen awareness and the demand for resolution. Among distinctions, there is assuredly none more clear-cut than that between the organism and its surroundings; at least there is none in which the tangible experience of separation is more immediate (CAILLOIS, 1984, p. 16).

Dada a importância epistemológica da *distinção*, Caillois volta-se para sua manifestação mais concreta – a distinção entre um organismo e o seu entorno

⁵⁵⁸ Yve-Alain Bois sugere, no verbete “Water Closet”, de *Formless*, que este ensaio de Caillois, publicado em 1935, apresenta influências de “Noção de Dispendio”, de Bataille, de 1933. Bataille, por sua vez, na palestra de 4 de julho de 1939 que leva ao encerramento de *College of Sociology*, desenvolve a noção de comunicação forte em relação ao texto de Caillois: “the human being is dissolved in ‘strong communication,’ by opening a tear in himself through which he loses ‘a part of his own being to the profit of the communal being’”. Há um dissenso, todavia, entre Caillois e Bataille, pois o primeiro buscou refletir com certa distância a respeito do fenômeno de indistinção, isto é, distinguir-se ao pensar a indistinção. Tal postura é rejeitada por Bataille: “And it is the same reproach he makes to Genet: in maintaining a ‘glass partition’ between himself and us, Genet refuses to lose himself” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 205-6).

– optando por investigar, todavia, os fenômenos de indistinção, ou mimetismo. Constatando a frequente incidência do mimetismo no mundo animal, o autor considera insatisfatórias as explicações para esse fenômeno, seja pela via da pré-adaptação (onde os animais buscam *habitats* semelhantes a si), seja pelo acaso (o caso de insetos não nativos cujas formas e cores guardam estreita semelhança com o novo *habitat*), entre outras hipóteses. Mas o argumento mais problemático para Caillois é aquele que justifica a indistinção resultante da semelhança do animal com o seu entorno como uma reação de defesa. Por esta ótica, espécies de corujas, insetos, dragões-do-mar e lagartas protegem-se de predadores ao se tornarem indiscerníveis na paisagem. A quebra de fronteiras entre figura e fundo, nesses casos, é uma estratégia de sobrevivência. Tal hipótese é contestada por Caillois, pois só admite os carnívoros que utilizam a visão, e não o faro, para a caça – o que não é muito frequente. Se há alguma estratégia de sobrevivência, ela é antes associada à imobilidade das presas, porque “predators are not at all fooled by homomorphy or homochromy: they eat crickets that mingle with the foliage of oak trees or weevils that resemble small stones, completely invisible to man” (CAILLOIS, 1984, p. 24). Sendo assim, a homomorfia e a homocromia podem tanto assegurar a sobrevivência do animal quanto acelerar sua morte, visto que eles correm o risco de se tornarem presas junto com os elementos que mimetizam. Em alguns casos, o mimetismo estimula até o canibalismo, com insetos sendo comidos por seus pares por parecerem folhas. Some-se a isso o fato de o mimetismo se manifestar também em espécies que não são comestíveis. A lei da sobrevivência se revela, portanto, inoperante para explicar o mimetismo animal.

A hipótese a ser considerada válida por Caillois refere-se a um distúrbio associado justamente à percepção espacial, onde o espaço é um fenômeno complexo tanto percebido quanto representado. Para explicar este fenômeno, o autor se utiliza de um esquema constituído por um duplo diedro. De um lado, há o diedro de ação, formado pela interseção entre o plano horizontal do chão e o plano vertical representado pelo homem ereto. Ao se movimentar, o homem desloca consigo este diedro de ação, conforme esclarece Krauss no verbete “Screen”, de *The Optical Unconscious*:

To be a subject, Caillois explains, is to feel oneself as the origin of the coordinates of perception. It is to experience one’s toehold on the world as continually reconstructing one’s place at the intersection between the vertical of one’s body and the horizontal ground on which one stands. Through all the displacements of one’s moving body, this toehold remains firm, because one carries the perceptual coordinates around with one; they are the baggage of one’s subjective coherence, one’s fixity. I stand fast; therefore I am (KRAUSS, 1994, p. 183).

De outro lado, há o diedro de representação, determinado pela interseção entre a representação do mesmo plano horizontal do diedro anterior e o objeto representado a distância. Para o autor, “it is with represented space that the drama becomes specific, since the living creature, the organism, is no longer the origin of the coordinates, but one point among others; it is dispossessed of its privilege and literally no longer knows where to place itself” (CAILLOIS, 1984, p. 28). O fenômeno de desapossamento característico deste segundo diedro de representação define para Caillois a *psicastenia legendária* como um distúrbio da

capacidade de distinção entre o ser vivo e o espaço.⁵⁵⁹ No caso dos seres humanos, a esquizofrenia é um exemplo em que o indivíduo é devorado, não por um predador, mas pelo próprio espaço:

To these dispossessed souls, space seems to be a devouring force. Space pursues them, encircles them, digests them in a gigantic phagocytosis. It ends by replacing them. Then the body separates itself from thought, the individual breaks the boundary of his skin and occupies the other side of his senses. He tries to look at *himself from* any point whatever in space. He feels himself becoming space, *dark space where things cannot be put*. He is similar, not similar to something, but just similar (CAILLOIS, 1984, p. 30).

O espaço escuro a que Caillois se refere está associado à impressão de preenchimento que a escuridão promove, enquanto que a luz abre o espaço para a realização de distinções. Sendo assim, a noite e a escuridão ocupam o espaço circundante, envolvendo um ser vivo e chegando, por fim, a penetrá-lo. Frente ao instinto de preservação que fundamenta as hipóteses de sobrevivência, Caillois formula então a possibilidade de um instinto de renúncia, por meio do qual o indivíduo é atraído pelo espaço a ponto de se tornar indiscernível a ele. É este instinto de renúncia que Krauss observa em algumas fotografias de Raoul Ubac (*Mannequin*, 1937), Jacques-André Boiffard (*Untitled*, 1929) e Man Ray (*Retour à la raison*, 1923), associando-a à figura do informe:

There is an obvious connection between this text, appearing in the review that bore as its title one of Bataille's favorite figures, and the concerns that we have been tracing under the condition *informe*. For what could be more formless than this spasm of nature in which boundaries are indeed broken and distinctions truly blurred? (KRAUSS, 1985, p. 49).

⁵⁵⁹ No verbete “Foundation” constante do quarto capítulo de *The Optical Unconscious*, Krauss observa que a entrega mimética do sujeito à sedução espacial é encontrada tanto em Caillois quanto em Amédée Ozenfant – pintor francês fundador do Purismo e criador, ao lado de Le Corbusier, da revista *L'Esprit Nouveau*. “The difference, however”, pontua ela, “between the Purist parable and that of the mimeticist is that Ozenfant's primal spatiality is itself always already formed. Its ‘mould’ is the grid of an abstract geometry such that when matter leaches into it, it flows into the meshes of **form**. Thus the visual and the formal are the same, and it is the revelation of this similitude that is the genius of art: ‘When the artist succeeds in creating some such miracle, it may be he is unveiling the abscissa and coordinates of the perceptible universe: or alternatively, those of our deepest depths: which comes to the **same** thing.’” (KRAUSS, 1994, p. 158). Pela ótica de Ozenfant e de Le Corbusier (seguindo a linhagem de John Ruskin, propõe a autora), a visão está fundada em constantes geométricas que tanto são reveladas ao olho humano quanto pertencem ao aparelho psíquico-fisiológico humano: “man is a geometrical animal”, lê-se no verbete “Geometry” (p. 162). Ou, ainda, no verbete “Wind/unwind”: “Modernism dreams of rationalizing form, of making manifest the principles that subtend its merely perceptual presence” (p. 191). Em “Universal”, Krauss retoma esta questão, ficando mais evidente neste caso a associação entre a perspectiva geométrica e a constituição da forma: “this space inside this cosmic envelope is everywhere vectored, scored by ordinate and abscissa, marking out the numberless sites of an always potential *Prägnanz*. For form is possible everywhere. [...] He [Le Corbusier] was trained, therefore, to see nature as merely the distracting surface of an underlying harmonic whose most perfect expression was geometry” (KRAUSS, 1994, p. 186). **Assim, a possibilidade da forma está estreitamente vinculada à universalização da diferença proposta pelas coordenadas do espaço cartesiano. Um questionamento deste espaço é, pois, também um questionamento desta possibilidade de constituição da forma.**

A *psicastenia legendária* de Caillois é fundamental ao estágio do espelho central à teoria lacaniana do imaginário. Jacques Lacan recorre à hipótese de Caillois justamente por ela sublinhar a significação do espaço (e, por consequência, da imagem) para o organismo, tachando de ridículos os esforços por explicar a identificação heteromórfica entre o espaço e o organismo vivo sob a lei da adaptação. Em “O estágio do espelho como formador da função do Eu tal como nos é revelada na experiência psicanalítica”,⁵⁶⁰ o autor considera “o estágio do espelho *como uma identificação*, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem” (LACAN, 1998, p. 97). No estágio do espelho, o sujeito experimenta o seu corpo totalizado, equilibrado e coerente apenas via a *Gestalt* de sua imagem, tendo esta imagem um efeito formador ou constituinte. Mas por mais que Lacan tenha se baseado na *Gestalt* para formular sua teoria concernente ao estágio do espelho, ele só o faz para afirmar que esta aparente coesão e unidade está fundada em uma alienação. Assim como Caillois recorre ao mimetismo animal, desconsiderando as distinções entre insetos e seres humanos, Lacan também se utiliza de dados colhidos da etologia animal – a maturação da gônada na pomba e a transição da forma do gafanhoto – que, a partir de uma relação homoemórfica, comprovam a função estruturante da imagem para a formação de um organismo. Se tal identificação com a imagem exterior ao corpo confere uma identidade ao organismo, ela, por outro lado, é também um processo alienante na medida em que o corpo dependente e sem coordenação motora do infante é abstraído em função de sua apreensão unitária e global.

Se esta discórdia primordial associada ao estágio do espelho é central para a análise da obra de Marcel Duchamp, em “Corpus Delicti” ela assume a estrutura dupla constituída pelo esquema perspectivo e sua inversão operada por Lacan. Neste caso, a sobreposição de dois diagramas invertidos entre si aponta para a estrutura de quiasma resultante do entrelaçamento entre olho e olhar, entre ver e ser visto, sobre o qual Lacan se debruça:

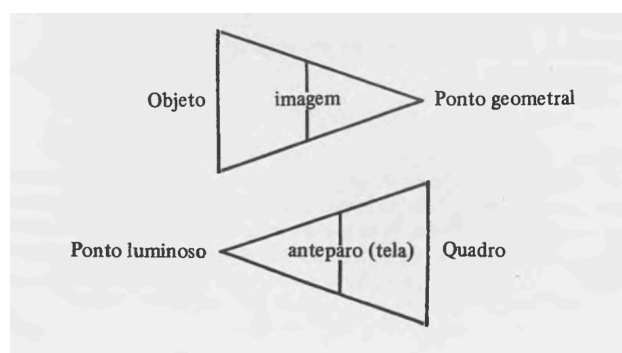


Figura 10: O quiasma lacaniano.

O primeiro triângulo apresenta o esquema básico da perspectiva geométrica, sendo o sujeito localizado no ponto geometral. Entre ele e o objeto, a imagem cumpre a função de mediação. No segundo triângulo, porém, o ponto geometral está inserido no quadro, sendo o ponto luminoso o vértice a partir do qual o esquema é formulado. O ponto luminoso é o lugar do qual tudo olha o

⁵⁶⁰ Comunicação realizada no XVI Congresso Internacional de Psicanálise, em Zurique, em 17 de julho de 1949.

sujeito. Ao refletir sobre a sobreposição destes dois esquemas, Lacan afirma que “Não sou simplesmente esse ser puntiforme que se refere ao ponto geométrico desde onde é apreendida a perspectiva. Sem dúvida, no fundo do meu olho, o quadro se pinta. O quadro, certamente, está em meu olho. Mas eu, eu estou no quadro” (LACAN, 2008, p. 98). Em “A linha e a luz”, Lacan recorre uma vez mais a Roger Caillois, lançando mão do mimetismo como um exemplo no qual o sujeito encontra-se inserido no quadro, conforme propõe o seu diagrama. Considerando a pintura um análogo no plano humano do mimetismo animal, Lacan descreve do seguinte modo a inscrição do sujeito no quadro:

É neste domínio, com efeito, que se apresenta a dimensão pela qual o sujeito tem como inserir-se no quadro. O mimetismo dá a ver algo enquanto distinto do que poderíamos chamar *ele-mesmo* que está por trás. O efeito do mimetismo é camuflagem, no sentido propriamente técnico. Não se trata de se colocar em acordo com o fundo, mas sobre um fundo sarapintado, fazer-se pinta – exatamente como se opera a técnica da camuflagem nas operações de guerra humana (LACAN, 2008, p. 101).

Krauss considera o esquema de Lacan equivalente ao duplo diedro definido por Caillois. Desse modo, o primeiro e o segundo triângulos representam, respectivamente, os diedros de ação e de representação. Seguindo a interpretação da ensaísta, é justamente no plano do quadro *lacaniano* em que o sujeito é visto, sem contudo ver. Aqui há algo curioso, visto que a ocorrência do sujeito se dá de modo independente dele mesmo, havendo aí também uma espécie de alienação, uma vez que sendo visto, o sujeito não é capaz de ver quem o vê, nem de ver a si mesmo sendo visto. Este é o campo visual teorizado por Lacan por intermédio do qual Krauss realiza um questionamento da valorização modernista da visão:

The peculiar conception of the visual that Caillois depicted and Lacan was to go on to develop (most immediately in his theory of the mirror stage) both coincides with the primacy that modernist art gave to pure visuality and conflicts with the utopian conclusions that the theorists of modernism drew from this idea of optical power. For their notions did not support the modernist idea of sensuous mastery, with each sense liberated into the purity of its own experience; the visuality Lacan and Caillois were describing was a mastery from without, imposed on the subject who is trapped in a cat’s cradle of representation, caught in a hall of mirrors, lost in a labyrinth (KRAUSS, 1985, p. 52-3).⁵⁶¹

Em sua análise das fotografias surrealistas, Krauss investiga justamente as maneiras pelas quais o esquema de Caillois-Lacan se manifesta na relação entre os sujeitos fotografados e o fotógrafo. Um caso a ser considerado são as

⁵⁶¹ No verbete “Screen”, de *The Optical Unconscious*, encontra-se uma variação desse trecho de “Corpus Delicti”: “It was Jacques Lacan who would never forget this macabre image of the perspective diagram turned back on itself in a terrifying reversal. He would remember the consequences of no longer occupying ‘the origin of the coordinates,’ which is to say no longer being the eye positioned at the privileged viewing point of an optico-geometric mastery of space. The point that Caillois’s insects inhabited was instead, like one of the little dots of color in a *pointilliste* painting, or one of the tiny tesserae in a Roman mosaic, an element in a picture seen by another, a picture into which the insect had no choice but to blend, camouflage-like, into a seamless invisibility: ‘one point among others.’” (KRAUSS, 1994, p. 183).

fotografias de Maurice Tabard em que o fotógrafo, através da dobra e da reversibilidade do negativo fotográfico, cria imagens femininas despossuídas e fragmentadas. *Portrait in a Mirror* (1938), de Raoul Ubac,⁵⁶² é outro exemplo emblemático, por apresentar a imagem da face de uma mulher refletida no espelho. Dado o estado deteriorado da superfície refletora, a parte superior do rosto feminino surge extremamente desgastada, sendo impossível observar com clareza sua testa, seus olhos e o lado direito de seu corpo. Justamente por isso,

this subject who sees is a subject who, in being simultaneously “seen,” is entered as “picture” onto the mirror’s surface. And in this very moment of inscription, as in a doubling reminiscent of Caillois’s theory of mimicry, one discovers an image of the informe, the crumbling of boundaries, the invasion of space (KRAUSS, 1985, p. 55).

A análise da fotografia de Ubac pressupõe a noção de *pulsão escópica* determinante ao restabelecimento do olho como fonte menos de visão do que de libido. Esta pulsão produz o gozo escópico que pode ser associado ao prazer⁵⁶³ do espetáculo, mas que, no projeto teórico *batailliano* de Rosalind Krauss, está mais associado ao gozo⁵⁶⁴ e ao horror decorrente da dissipação do sujeito. A pulsão escópica trata de desfazer a dicotomia háptico-óptico estabelecida na história da arte desde Alois Riegl, devolvendo ao olho sua função tátil: a pulsão sexual torna o campo visual simultaneamente óptico e háptico, torna possível *tocar com os olhos*. “Lá onde estava a visão”, sugere Antonio Quinet,

Freud descobre a pulsão [...] A partir de Descartes, o olho da razão ilumina as coisas e lança o desejo nas trevas. De lá para cá, foi preciso esperar Freud para tirá-lo de lá, e Lacan para elaborar a estrutura do campo visual com o desejo e o gozo incluídos (QUINET, 2002, p. 10).

⁵⁶² Em relação às fotografias de Ubac, Yve-Alain Bois, em “The Sweats of the Hippo”, as investiga pela perspectiva do processo entrópico de derretimento das diferenças. O caso em questão aqui é as *Brûlages*, de Ubac, justapostas pelo autor às *Photo-Fries* e *Glass Plant* (1971), de Gordon Matta-Clark, todas estas obras baseadas em processos de liquefação e de fusão. A relação com o hipopótamo, figura retirada do texto “Le Chavel Académique” de Bataille, é a seguinte: “The hippo is fat; it sweats, it is in danger of melting – as, occasionally, are paintings” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 180).

⁵⁶³ “O prazer de ver uma pintura, uma paisagem, um corpo, um objeto, ou a visão de ‘brancura deslumbrante’ do corpo de Mme. K para Dora, e sua atitude de contemplação e admiração diante do quadro da *Madona Sistina*, de Rafael, na capela de Dresden, todos estes são exemplos da satisfação com conotação de prazer da pulsão escópica. Em tudo que é prazer sentido pela vista, encontra-se o olhar enquanto objeto *a* pela atividade da pulsão escópica” (QUINET, 2002, p. 86). A pintura produziria uma pacificação do desejo, na medida em que estaria associada à valência positiva do olhar que escamoteia a castração, e não à sua valência negativa vinculada ao desprazer resultante de não suprir o furo da falta-a-ser do sujeito. Neste último caso, “o que retorna para o sujeito é sua própria castração e a angústia decorrente” (QUINET, 2002, p. 87). Note-se que o retorno do real de Foster está associado, pois, à valência negativa do olhar, conforme ilustram obras como *Untitled #190*, *#175* e *#173*, de Cindy Sherman.

⁵⁶⁴ “O termo *gozo*, proposto por Lacan, engloba a satisfação pulsional com seu paradoxo de prazer no desprazer [...] Se só houvesse pulsões sexuais, não haveria paradoxo, mas se ele existe é porque a pulsão de morte vem aí se misturar e exigir satisfação [...] O olhar, enquanto *a*, pode se fazer presente para o sujeito trazendo-lhe seja *Lust*, seja *Genuss*, conforme o gozo tenha conotação de prazer ou dor” (QUINET, 2002, p. 84-6).

A estrutura da percepção visual se baseia na antinomia entre o olhar e a visão (o olho) análoga, por assim dizer, na cisão do sujeito entre o *eu* e o *sujeito do inconsciente*, conforme a equivalência abaixo:

$$\frac{\text{eu}}{\S} \equiv \frac{\text{visto}}{\text{olhar}} \quad \frac{\text{percipiens}}{\S} \equiv \frac{\text{perceptum}}{\text{a}}$$

Figura 11: Equivalências da percepção visual.

Pode-se afirmar que enquanto a *opticalidade* modernista baseia-se na metade superior do esquema acima, o inconsciente óptico privilegia justamente sua parte inferior. O *eu* é uma instância imaginária comparável à consciência, sendo-lhe a síntese objetivadora. Ela se constitui a partir de uma relação especular, ao deparar-se com sua própria imagem no espelho, identificando-se com ela. Mas o sujeito não apenas percebe, como também é percebido, tornando-se, com isso, o objeto da percepção: aqui, lida-se com o “ponto central da teoria lacaniana do campo visual” (QUINET, 2002, p. 40) e já adiantada por Merleau-Ponty, qual seja, a preexistência do olhar que faz com que o sujeito que vê seja, antes de tudo, visto:

O olhar em questão em psicanálise não é um olhar do sujeito e sim um olhar que incide sobre o sujeito, é um olhar que o visa: o olhar inapreensível, invisível, pulsional. O olhar é um objeto apagado do mundo de nossa percepção, que não deixa, no entanto, de nos afetar: a visão predomina sobre o olhar excluindo-o do campo do visível. Nessa separação entre o olho e o olhar encontra-se a esquizo do sujeito em relação ao campo escópico no qual se manifesta a pulsão. A pulsão está na base do “dar-a-ver” do sujeito e o afeta através de um olhar que o objetiva e ao mesmo tempo se encontra excluído da visão (QUINET, 2002, p. 41).

Talvez a forma mais didática de compreender o olhar enquanto o invisível da visão resulte de sua analogia com a fonte de luz, elétrica ou solar. Sabe-se que não se pode estar nunca face a face com o Sol, vê-lo em suas minúcias, correndo-se aí o risco de se cegar (lembre-se de *Regulus* e também do fascínio de Bataille por Ícaro e Prometeu – sendo este último atualizado pela trajetória de Van Gogh). O Sol, todavia, é fonte de todo o mundo visível, sendo invisível. No primeiro caso, deve-se ter em mente a descrição da experiência do “cone esbranquiçado” de Gelb e Goldstein por Merleau-Ponty, e comentada posteriormente por Lacan. Nela, são comparadas duas situações: em um primeiro momento, tem-se uma experiência que evoca as instalações do artista britânico Anthony McCall: em um quarto escuro, um feixe luminoso interliga a fonte de luz ao disco preto coincidente com a base cônica. Neste caso, o observador encontra-se invisível, fitando o cone esbranquiçado.

Em seguida, insere-se um anteparo branco entre o ponto luminoso e o disco preto, de modo a produzir a irradiação da luz no ambiente e nos objetos: some o feixe luminoso, em proveito da iluminação de todo o resto. Daí resulta a própria condição paradoxal da luz, cuja função só se efetiva ao custo de sua desaparecimento. “A luz”, conclui Quinet, “só desempenha seu verdadeiro papel – o de iluminar – quando não a vemos mais” (QUINET, 2002, p. 45). Invisível como a luz, o olhar (o objeto *a lacaniano*) funda a visibilidade: cria um mundo

imaginário (tendo o espelho como protótipo) em um espaço simbólico (organizado pela geometria e pela perspectiva). A respeito disso, Krauss conclui:

Light, which is everywhere, surrounds us, robbing us of our privileged position, since we can have no unified grasp of it. Omnipresent, it is a dazzle that we cannot locate, cannot fix. But it fixes us by casting us as a shadow. It is thus that, dispossessed and dispersed, we enter the picture. We are the obstacle – Lacan calls it the “screen” – that, blocking the light, produces the shadow. We are thus a function of an optics we will never master (KRAUSS, 1994, p. 184).

4.2.9

Inquietante e misogenia na fotografia surrealista

Viu-se mais acima que o acaso objetivo de Breton possui estreitas relações com o inquietante *freudiano*, a ponto de o conceito psicanalítico revelar que a noção surrealista de acaso está menos fundada em relações amorosas (como desejava Breton) do que de morte. Em “O inquietante” (*Uncanny*), publicado em 1919,⁵⁶⁵ Freud procura circunscrever o inquietante e suas causas, elegendo duas possíveis razões para este fenômeno psíquico: “O inquietante das vivências produz-se quando complexos infantis *reprimidos* são novamente avivados, ou quando crenças primitivas *superadas* parecem novamente confirmadas” (FREUD, 2010, p. 371). Aquilo que causa este efeito é uma inversão operada na castração e no animismo, por meio da qual aquilo que é familiar (o duplo de si) se torna assombroso, resultando em um final infeliz oposto ao acaso objetivo de Breton.⁵⁶⁶ Os dois casos – complexo de castração e animismo – são reunidos por Freud pela perspectiva de um narcisismo primário

⁵⁶⁵ O livro de Hal Foster *Compulsive Beauty* elege precisamente o inquietante (*uncanny*) como chave analítica do Surrealismo: “I want to locate a problematic in surrealism that exceeds its self-understanding, and in this regard neither the stylistic analysis that still dominates art history, nor the social history that has done much to transform the discipline, will suffice. [...] If there is a concept that comprehends surrealism, it must be contemporary with it, immanent to its field; and it is partly the historicity of this concept that concerns me here. I believe this concept to be *the uncanny*, that is to say, a concern with events in which repressed material returns in ways that disrupt unitary identity, aesthetic norms, and social order. [...] Now if the experience of the uncanny is not foreign to the surrealists, the concept of the uncanny is not familiar. When they do intuit it, they often resist it, as its ramifications run counter to the surrealist faith in love and liberation. Nonetheless, they remain drawn to its manifestations, indeed to any reappearance of repressed material. This is the basis of surrealist connections between symbols and symptoms, beauty and hysteria, critical interpretations and paranoid projections. It is also the link that connects the early experiments in automatic writing, dream recitals, and mediumistic sessions to the later involvements in hysteria, fetishism, and paranoia, therein lies the efficacy of the uncanny as a principle of order that clarifies the disorder of surrealism” (FOSTER, 1997, p. xvii-xviii).

⁵⁶⁶ No verbete “Cadaver”, de *Formless*, Krauss estabelece uma distinção entre Breton e Bataille pela perspectiva do acaso. Há na disputa entre os dois também um “struggle between the two conceptions of chance that are put in play by the ‘exquisite corpse,’ conceptions to which two names, Breton and Bataille, must be attached. Since for all that Breton considered chance an open, ever exfoliating field of possibilities brought occasionally into focus by the force of desire, Bataille was more interested in the *jeu lugubre* (lugubrious game), in which a structure rules absolutely over any apparent play of happenstance, a structure of recurrence and compulsion that ‘automates’ and programs the field in relation to death” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 64). Nota-se aqui a insistência de Krauss em abordar o informe enquanto operação que ocorre no interior de uma estrutura, a fim de dinamizá-la.

que, ao ser superado, opera uma inversão de valor: o duplo deixa de ser uma garantia de sobrevivência e passa a ser o “inquietante mensageiro da morte” (FREUD, 2010, p. 352). O familiar torna-se, portanto, insólito.

Considerando as fotografias surrealistas, há algo do efeito inquietante no próprio *medium*, visto que ele pode ser considerado um duplo da realidade: tal é o motivo que leva Krauss, no verbete “Uncanny”, de *Formless*, a justapor o *punctum* de Roland Barthes ao inquietante de Freud. O inquietante da fotografia não está relacionado, contudo, apenas ao seu caráter indicial, de testemunho, mas principalmente à sua conexão com a morte, consoante a seguinte passagem de Barthes:

A foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: *ele vai morrer*. Leio ao mesmo tempo: *isso será e isso foi*; observo com horror um futuro anterior cuja aposta é a morte. Ao me dar o passado absoluto da pose (aoristo), a fotografia me diz a morte no futuro. O que me punge é a descoberta dessa equivalência. Diante da foto de minha mãe criança, eu me digo: ela vai morrer: estremeço [...] Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe (BARTHES, 1984, p. 142).

Barthes compara, um pouco mais adiante em *A câmara clara*, o assombro que sentira ao fitar determinadas fotografias na última cena de *Casanova*, de Fellini, onde o protagonista dança com uma boneca, em um embaçamento entre vida e morte: este trecho o permite perceber que o *punctum* suscitado por determinadas imagens o fazem passar “para além da irrealidade da coisa representada”, entrando “loucamente no espetáculo, na imagem, envolvendo com meus braços o que está morto, o que vai morrer” (BARTHES, 1984, p. 171). E também estimula Krauss a ver aí uma manifestação do inquietante *freudiano*, orientando-a para as fotografias de Hans Bellmer, em especial a série *Le Poupée*,⁵⁶⁷ considerada por ela um “photographic theatre” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 194). Trata-se de um conjunto de *tableaux demi-vivants* protagonizados por bonecas isoladas, geralmente em cenários ordinários (cozinha, floresta, celeiro, banheiro etc.). O que faz este trabalho – publicado originalmente na *Minotaure* em 1934 – perturbador é o fato de as figuras esculpidas por Bellmer não obedecerem à organização anatômica convencional. Nessas cenas, cada ser, apesar de ainda constituído por um conjunto de membros, apresenta uma estrutura única a partir da redefinição dos limites corporais. Uma boneca pode ser construída, por exemplo, apenas por quatro pernas; ou, ainda, por duas que se interligam etc. Krauss considera essas imagens – resultantes de uma compulsiva reelaboração do mesmo – segundo um princípio de “construction as dismemberment” (KRAUSS, 1985, p. 62), cujo efeito psicanalítico do inquietante advém de dois aspectos associados à operação do informe. Em primeiro lugar, há a mimese do inanimado – o jogo do morto – pressuposta na obsessão de Bellmer pela boneca, mediada pela história de amor do balé de Offenbach. De modo semelhante ao fingir a morte do louva-a-deus, a obsessão de Bellmer pela construção, via desmembramento, das bonecas reforça uma

⁵⁶⁷ Em seu ensaio sobre a obra de Cindy Sherman, Krauss associa as fotografias de Bellmer às bonecas da artista, dadas as criaturas monstruosas criadas por ambos a partir de partes corporais destes objetos. O interesse de Bellmer pelas bonecas geralmente é associado à influência que o espetáculo *The Tales of Hoffmann*, ópera de Jacques Offenbach, teria exercido no artista em 1932. Nesta obra, o herói se apaixona enlouquecidamente por uma boneca mecânica de escala humana, terminando, pois, por desmembrá-la.

porosidade entre as categorias da vida e da morte:

In this sense of the double that stands at the border between life and death not as a barrier, a marker of difference, but as the most porous of membranes, allowing the one side to contaminate the other, the mantis, like the android, like the robot, like the epileptic in seizure, is a messenger of the uncanny, a harbinger of death. As, Freud says, is the doll (KRAUSS, 1994, p. 172).

A duplicação e a multiplicação dos membros indicam, por sua vez, o medo infantil da castração.⁵⁶⁸ Aqui ocorre um movimento interessante: à indistinção entre vida e morte, soma-se outra relacionada ao binômio macho/fêmea, resultante do fato de as bonecas adquirirem um atributo fálico cuja multiplicação simboliza justamente a castração: “This doll’s body, coded /female/ but figuring forth the male organ within a setting of dismemberment, carries with it the treat of castration. It is the doll as uncanny, the doll as *informe*” (KRAUSS, 1994, p. 172). O fato de o corpo feminino ser reinvestido de um dinamismo tumescente evocador da genitália masculina é algo que Krauss considera ao se opor à opinião de que o surrealismo é um movimento misógeno. Aqui, adentra-se uma das últimas preocupações de Krauss quanto ao movimento surrealista: a questão do gênero, desdobrada tanto no *medium* fotográfico como na crítica dirigida pelo feminismo quanto à misoginia do movimento.

Ao lançar mão da categoria psicanalítica do fetiche, Krauss estrategicamente considera o repertório fálico encontrado nas imagens surrealistas – como no caso das fotografias de Bellmer – operações fetichizantes que procuram dotar as mulheres de falos que elas, naturalmente, não possuem. Resulta daí um eclipse da distinção sexual, visto que, por intermédio do objeto-fetiche, a mulher passa a possuir os órgãos sexuais do sexo oposto. Tal leitura procura sublinhar a perspectiva do Surrealismo para a realidade, considerando-a, como se disse mais acima, uma *representação*.

O ofuscamento entre categorias fundante deste movimento é dirigido também para a distinção entre natureza e artifício e, por consequência, para as identidades sexuais. Devido a isso, Krauss destaca a lógica desconstrutivista do movimento, afirmando que o “Surrealism can be said to have explored this possibility of a sexuality that is not grounded in an idea of human nature, or the natural, but is instead, woven of fantasy and representation, fabricated”

⁵⁶⁸ Hal Foster desenvolve uma outra hipótese interpretativa para as obras de Hans Bellmer e Max Ernst. Em “Armour Fou”, ele justapõe tais imagens à lógica fascista. Tais produções, com frequência tachadas de misóginas, suscitam, para o autor, uma possível relação com as atrocidades bélicas, conforme sugere a seguinte passagem: “Are these surrealist transgressions of the body related to actual transgressions of the body during the period – from the mutilations of World War I to the atrocities of the Nazi regime? If so, why are the fantasies visited upon the female body? Do they partake in a putatively fascist imaginary, a peculiarly damaged ego that seeks a sense of corporeal stability in the very act of aggression against other bodies somehow deemed feminine by this subject (Jews, Communists, homosexuals, ‘the masses’)? [...] To a degree, the critical relation of dada and surrealism to fascism became encrypted for me in the autistic machines of Ernst and the sadomasochistic scenarios of Bellmer. I wanted to frame these works less as historical parentheses of this relation than as ambiguous explorations of the (proto)fascist obsession with the body as armor, and to see this armor as a prosthesis that served to shore up a disrupted body image or to support a ruined ego construction” (FOSTER, 1991, p. 64-8). Sendo assim, as estratégias de Ernst e Bellmer tratam de, não reforçar a lógica bélica, mas de apropriar-se dela de modo a revelar a irracionalidade da ordem social reinante durante as duas grandes guerras.

(KRAUSS, 1985, p. 71). Resulta daí a desconfiança da autora quanto à acusação de misoginia do movimento, porque, antes de afirmar a soberania masculina diante da subjugação feminina, o Surrealismo estaria aberto a um processo de dissolução das distinções, como indica o próprio termo informe. O gênero sexual, bem como o artístico, é, portanto, uma categoria cuja lógica é questionada pelo projeto surrealista:

Within surrealist photographic practice, [...] /woman/ was in construction, for she is there as well the obsessional subject. And since the vehicle through which she is figured is itself manifestly constructed, /woman/and /photograph/ become figures for each other's condition: ambivalent, blurred, indistinct, and lacking in, to use Edward Weston's word, authority (KRAUSS, 1985, p. 72).

Tal leitura gera, todavia, inúmeras reações por parte das feministas, que acusam Krauss de manter um “collusion with the male gaze” (KRAUSS, 2000, p. 17), uma vez que as evidências apontam para o domínio do sexo masculino, seja porque a grande maioria dos artistas surrealistas são homens, seja porque as suas obras apresentam em geral corpos femininos submetidos a diversos tratamentos (técnicos, eróticos e artísticos). Krauss responde a esta acusação no primeiro capítulo de *Bachelors*, “Claude Cahun and Dora Maar: by Way of Introduction”, onde se encontra, de fato, uma revisão da autora de sua relação com o Surrealismo. Neste ensaio, ela afirma a importância da produção artística feminina no âmbito do movimento, particularmente a produção fotográfica de Dora Maar e de Claude Cahun, revelando de que maneiras as imagens produzidas pelas duas participam também da desconstrução surrealista das categorias.

Nas fotografias de pernas femininas rígidas e destituídas de corpos, Maar – mais conhecida por ter sido uma das mulheres de Picasso –, assim como Bellmer, investe no complexo de castração dada a evocação fálica desses membros eretos. Além disso, Krauss associa estas imagens ao louva-a-deus, tanto pelo entrelaçamento entre sexo e morte em benefício da fêmea quanto pela característica anatômica evidenciada por longas “pernas”. Sendo assim, Maar compartilha com os seus pares masculinos a investigação de tropos psicológicos em uma confluência que permite a Krauss afastar a hipótese de misoginia.

Claude Cahun – cujo nome de batismo era Lucy Schwob – é o segundo exemplo lançado por Krauss, devendo ela ser considerada, indubitavelmente, uma pioneira do feminismo. Lésbica *avant la lettre*, a artista investigou a indeterminação de gênero não apenas em seus autorretratos, mas sobretudo em sua vida pessoal, adotando os maneirismos da masculinidade. Um dos recursos adotados por Cahun é precisamente a duplicação de partes de seus membros nas imagens fotográficas: esta dobra é lida por Krauss como um questionamento da identidade sexual semelhante ao que a ensaísta encontra em Marcel Duchamp. Ambos, além de recorrerem ao travestimento, compunham retratos nos quais as suas identidades se revelavam fissuradas. As dobras da subjetividade são, pois, comuns aos dois artistas, tendo este paralelo indicado que o campo imaginário não se prende a rótulos sexuais.

4.2.10

Max Ernst e a encenação do inconsciente

Em maio de 1973, Krauss publica na *Artforum* o ensaio “Max Ernst: Speculations Provoked by an Exhibition”. A exposição em questão é *Max Ernst: Inside the Sight*, aberta em Houston em fevereiro do mesmo ano após ter viajado pela Europa por cerca de dois anos. Krauss revê a história do Surrealismo a partir do fascínio que a pintura de Giorgio de Chirico⁵⁶⁹ exercera em André Breton e Max Ernst entre 1917 e 1920. Focalizando a relação de De Chirico com a perspectiva renascentista, a ensaísta afirma: “For the first time in 400 years de Chirico resurrected perspective as a system of pure speculation, the representation of a conjecture. His world of deserted palazzi and city squares fully acknowledges itself as a projection” (KRAUSS, 1973, p. 38).

Krauss então refaz brevemente a história da perspectiva a partir do experimento de Filippo Brunelleschi, por meio do qual o olho isolado fita, através do buraco do avesso da tela diante de seu rosto, a justaposição entre o reflexo da imagem e a visão do edifício:

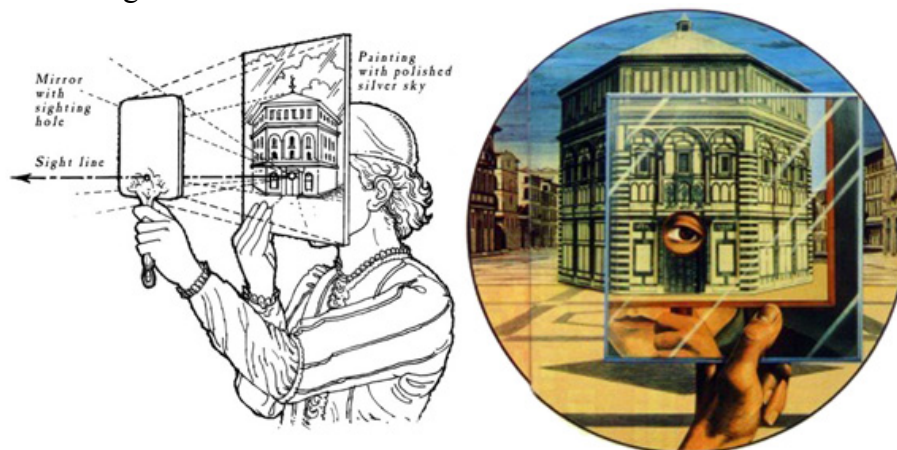


Figura 12: A experiência de Filippo Brunelleschi.

À primazia solipsista de um único olho com *status* de ciclope, a história da perspectiva nos séculos seguintes desenvolve outros artifícios – relacionados à textura, à atmosfera, ao movimento, ao reflexo do espaço e à modelagem – que

⁵⁶⁹ Em *Art Since 1900*, os autores estabelecem uma relação antitética entre a obra de Giorgio de Chirico e o Futurismo italiano, conforme o que segue: “Just as it was within the Italian framework that the first explicit and advanced forms of technology was forged by the Futurists, so it was within this same context that the first countermove against modernity and modernism was undertaken by Giorgio de Chirico. In de Chirico’s *pittura metafisica*, artisanal forms of work were reintroduced as the sole foundation of artistic practice, thereby assuming an antitechnological, antirational, antimodernist posture”. Os parâmetros antimodernistas de De Chirico foram retomados, argumentam os autores, pelos doze artistas em torno da *Arte Povera* capitaneada por Germano Celant a partir de 1967, tendo Piero Manzoni, Lucio Fontana e Alberto Burri sido os mediadores entre as duas gerações. A relação entre *Arte Povera* e Surrealismo se dá justamente pela recuperação do obsoleto: “In a manner parallel to the way Surrealism had exploited the very condition of obsolescence that haunts commodity culture in order to reinvest the fallen object of fashion with the power of memory, *Arte Povera* sought to retrieve the mode of obsolescence from its own historical project for much the same ends” (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 553).

garantem à pintura uma experiência coletiva de modo que “the surface of painting opened itself up to a simultaneity of viewers”. Tal conquista é questionada por De Chirico, visto que suas pinturas “reinvested with the startling lucidity of the perspective diagram, and thereby with its unspoken obscurity. [...] That is the perspective which Ernst saw in Chirico” (KRAUSS, 1973, p. 39). Seguindo a linhagem de De Chirico,⁵⁷⁰ Ernst utiliza o sistema perspectivo apenas para perturbá-lo:

There one sees how the hundred-headed woman of Surrealism is made to flower within the two normative categories of reality: a sequential unfolding of time and a continuous extension of space. For each of the plates of *La Femme 100 Têtes* begins with a late 19th-century engraving which is premised on the continuities of a perspectival space. With extreme stealth Ernst insinuates into these scenes material which is foreign to them [...] It is a presence that disrupts, without flattening, the metaphysical continuity of space (KRAUSS, 1973, p. 40).

A implosão do sistema perspectivo que Max Ernst realiza nas gravuras que constituem *La Femme 100 Têtes* é investigada por Krauss de modo mais detido no segundo capítulo de *The Optical Unconscious*,⁵⁷¹ em que ela aproxima as imagens do artista do campo escópico lacaniano. A autora segue a estrutura discursiva adotada em todo o livro, entremeando com as análises das obras fatos biográficos referentes à trajetória de Max Ernst no interior do Dadá e do Surrealismo: o seu pedido fracassado a Tristan Tzara, em 1920, para que este produzisse uma exposição contendo 36 trabalhos gráficos; o seu *ménage à trois* com Paul Eluard e Gala Dalí; e também o convite de Breton para a exposição na livraria Au Sans pareil em 1921, a propósito da qual Ernst envia, de Cologne, 56 imagens que causaram um grande impacto em Breton, Tzara, Soupault, Aragon, todos reunidos na casa de Picabia:

⁵⁷⁰ Em “Convulsive Identity”, Hal Foster desenvolve uma interpretação psicanalítica da obra de De Chirico, sob a dupla ótica do inquietante e das fantasias originárias (sedução, castração e sexo parental) *freudianos*. O uso da perspectiva pelo pintor seria então submetido a uma condição traumática, de modo a dar a ver não um espaço racional, mas uma atmosfera estranha, inquietante, que inverte o privilégio do observador, transformando-o em ser observado: “In this form of the gaze as threat, de Chirico works over his enigma, especially in his still lifes of spectral objects and his cityscapes of paranoid perspectives. In these paintings perspective works less to ground any depicted figure than to unsettle the expected viewer; so forward is it thrown that things often appear to see us. Thus if de Chirico revives perspective he does so in a way that disturbs it from within. Both points of coherence, viewing and vanishing, are decentered, sometimes to the extent that the ‘seer’ appears within the scene as a sightless, degendered mannequin, a ‘Medusa with eyes that do not see.’ As rational perspective is deranged, the visual array as such becomes uncanny: a forest less of iconographic symbols than of enigmatic signifiers concerning sexuality, identity, and difference [...] The subject doubled by strange figures, surveyed by ambivalent objects, threatened by anxious perspectives, decentered by claustrophobic interiors: these enigmatic signifiers point to a sexual trauma, a fantasy of seduction” (FOSTER, 1991, p. 29-31). Desse modo, o espaço pictórico em perspectiva é corrompido por um tempo psíquico marcado fundamentalmente por uma ação diferida associada às fantasias originárias (cenas recorrentes no ser humano, filogenéticas, que não precisam ocorrer necessariamente, mas que são construídas por ele) conceituadas por Freud.

⁵⁷¹ Tenha-se em mente que uma primeira versão do segundo capítulo de *The Optical Unconscious* fora publicada em 1989, na revista *Representations* sob o título “The Master’s Bedroom”. Nesta primeira versão não há, como em *The Optical Unconscious*, o entrelaçamento entre duas vozes narrativas, mas apenas uma, sendo, devido a isso, menos fragmentária e mais analítica que a segunda, revelando, por sua vez, o exercício literário de Krauss.

André Breton describes the encounter with these objects as revelatory, a kind of originary moment, almost, one could say, *surrealism's primal scene*. For here was a group of objects through which nascent surrealism would understand something of both its identity and its destiny (KRAUSS, 1994, p. 42).

Nesta “surrealism’s primal scene”, o entusiasmo de Breton se refere à estrutura visual proposta por Ernst, uma vez que suas colagens trazem uma nova relação entre o ambiente e os objetos, de modo que estes últimos apresentem um traço disruptivo em relação à realidade representada, sem todavia descartá-la por completo, resultando daí em relações inusitadas entre os elementos compositivos. Max Ernst inventa, assim, um novo *medium* que, apesar de possuir algumas afinidades com a técnica da colagem, difere desta por ser um procedimento não tanto aditivo quanto subtrativo, conforme esclarece Krauss a propósito de *La Puberté proche*:

To make *La Puberté proche* Ernst found himself turning to the medium he had invented two years earlier, the technique sometimes referred to by the term collage but which Ernst himself called *Übermalung*, overpainting. Although a few of the works unpacked by Breton at Picabia’s house that day had been conventional collages, most of them in fact were overpaintings. Which is to say that instead of collage’s additive process, in which disparate elements are glued to a waiting, neutral page, the overpaintings work subtractively. They delete; they take away (KRAUSS, 1994, p. 46).

Para realizar suas *overpaintings*, Ernst apropria-se de fontes iconográficas obsoletas diversas: desenhos impressos, propagandas, imagens de jornais, dicionários, relatórios técnicos e científicos, romances populares, relatos de viagem, memórias, bem como de fotografias.⁵⁷² Em *La Puberté proche*, por

⁵⁷² O recurso a materiais obsoletos por Ernst parece iluminar a seguinte passagem de Adorno em “Revendo o Surrealismo”: “O surrealismo constitui o complemento da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade], que surgiu nesse mesmo período. [...] As imagens infantis da modernidade são a quintessência daquilo que a *Neue Sachlichkeit* cobria com um tabu, porque relembra sua própria essência reificada e sua incapacidade de lidar com o fato de que sua racionalidade permanecia irracional. O Surrealismo recolhe o que a *Neue Sachlichkeit* recusa aos homens; as deformações testemunham o efeito de proibição no que um dia foi desejado. Por meio das deformações, o Surrealismo salva o antiquado, um álbum de idiossincrasias, no qual se desgasta a promessa de felicidade, pois os homens a veem negada em seu próprio mundo dominado pela técnica. Mas se hoje o próprio Surrealismo parece obsoleto, isso ocorre porque os homens já abdicaram essa consciência da renúncia, capturada pelo negativo fotográfico do Surrealismo” (ADORNO, 2003, p. 140). Há nesta passagem de Adorno alguns aspectos que aproximam sua análise daquela de Benjamin: a analogia fotográfica, a salvação do antiquado e também a tentativa de se pensar a relação do Surrealismo com o Funcionalismo naquilo que ambos os movimentos apresentavam de intenção revolucionária (lembre-se que Benjamin afirmou em seu ensaio sobre o Surrealismo que “viver numa casa de vidro é uma virtude revolucionária por excelência. Também isso é embriaguez, um exibicionismo moral, que nos é extremamente necessário” (BENJAMIN, 1994, p. 24). O antiquado é exemplificado pelas ilustrações do século XIX que servem de base para a montagem – o principal procedimento surrealista, segundo Adorno – de Max Ernst. O autor propõe a seguinte equação: o Surrealismo adiciona à reprodução das coisas aquilo que se perdeu na infância. O que se perdeu foi justamente um tipo de percepção, de modo que as imagens surrealistas excitam o observador tal como as ilustrações do século XIX fizeram. A montagem é permeada, portanto, por um momento subjetivo: trata-se de um tipo específico de reprodução, não tanto do mundo, mas da percepção infantil. Mas a infância, neste caso, não é apenas subjetiva, mas da própria modernidade, uma vez que tais ilustrações estão associadas a uma subjetividade aniquilada pelo racionalismo europeu. Este é o caminho que associa a psicanálise ao Surrealismo: “A afinidade com a psicanálise não será encontrada no

exemplo, o artista parte da imagem fotográfica de uma mulher nua deitada em um sofá, com o corpo apoiado sobre um de seus cotovelos. “It had floated into his view from out of the vast commercial production of turn-of-the-century erotica”, afirma Krauss, “he now remade it, in order to dedicate it anew” (KRAUSS, 1994, p. 46). Note-se precisamente aqui o conjunto de procedimentos que caracteriza, para Krauss, a resistência à condição *post-medium*: a apropriação do universo comercial e a posterior reinvenção do *medium*.

Especificamente em relação a *La Puberté proche*, Ernst eclipsa da fotografia original tudo a não ser o corpo feminino destituído de face. A subtração da cena fotográfica é realizada através da aplicação de uma camada de tinta guache azul-cobalto, sobre a qual Ernst adiciona quatro elementos: uma esfera azul atravessada pelo braço da figura feminina e duas figuras levemente trapezoidais, uma vermelha diagonalmente situada em relação à esfera e outra marrom na parte inferior centro-esquerda da imagem. O último elemento são as manchas acinzentadas encontradas na parte superior direita, cuja textura evoca asas ao mesmo tempo em que sublinha a irregularidade do fundo azul em contraste com as retas horizontais dispostas nas partes inferior e superior da imagem. O artista cobre ainda três quartos de uma perna da mulher com tinta rosa, operando uma rotação no corpo feminino – procedimento semelhante àquele realizado por Picasso em *Les Demoiselles d’Avignon*, e que Leo Steinberg denomina de *rampant gisante* – de modo que ele flutue verticalmente sobre o fundo. Tal rotação permite a Krauss interpretar *La Puberté proche* de uma perspectiva psicanalítica:

Upright and headless, the nude now appears from within this thickened field as having been transmuted into the very image of the phallus – as having become, that is, the object and subject of that unmistakably Oedipal fantasy of both having and being the sex of the mother (KRAUSS, 1994, p. 47).

O mesmo ocorre com *At First the Clear Word* (1923), onde uma mão lânguida emerge de uma pequena janela, com os dedos indicador e médio entrecruzados de modo a segurar em suas extremidades uma pequena bola. O cruzamento dos dedos longilíneos evoca explicitamente as pernas femininas, cuja verticalidade também dota a imagem de uma qualidade fálica, trazendo uma ambiguidade psicanalítica para a obra que Krauss não hesita em denominar edipiana. Ao focalizar a figura feminina, operando nela apagamentos e fragmentações, *La puberte proche* antecipa, por assim dizer, *La Femme 100 Têtes*,⁵⁷³ dada a recorrência nesta obra de partes de corpos de mulheres

simbolismo do inconsciente, mas, sim, na tentativa de trazer à tona, por meio de explosões, as experiências infantis” (ADORNO, 2003, p. 138).

⁵⁷³ Ernst produziu três romances-colagem: *La Femme 100 Têtes* (A mulher 100 cabeças, 1929), *Rêve d’une petite fille qui voulut entrer au Carmel* (Sonho de uma jovem que quis entrar no Carmelo, 1930) e *Une semaine de bonté ou Les sept éléments capitaux* (Uma semana de bondade ou Os sete elementos capitais, 1934). A respeito de *La Femme 100 têtes*, Annateresa Fabris descreve: “As aventuras vividas, em nove capítulos, por uma mulher chamada Wirrwarr, Perturbação e Germinal, na qual alguns autores viram uma referência à Virgem Maria, sobretudo pela existência de quatro pranchas relativas à Imaculada Conceição, constituem o enredo de *La femme 100 têtes*, cujo título aponta para diversas possibilidades de interpretação: ‘100 têtes’ (100 cabeças), ‘sans tête’ (sem cabeça), ‘s’entête’ (obstina-se) e ‘sang tête’ (sangue cabeça)” (FABRIS, 2010, p. 159). A polissemia do título permite a Donald Kunze afirmar que Krauss havia perdido uma ótima oportunidade de botar em jogo o diagrama estruturalista. Além disso, nota-se que a análise de Krauss não se compromete com a narrativa dos romances de Ernst que,

emergindo em contextos completamente heteróclitos (p. 35 e 36). Estas partes de corpo, em especial as mãos que surgem em muitas imagens, de forma a perturbar a continuidade espacial do todo, são consideradas por Krauss o *objet a lacaniano*: “the hand is Ernst’s *objet a*: as such it introduces the screen, the rupture, the blind spot” (KRAUSS, 1994, p. 82). Para se compreender o que afirma a autora, é preciso ter em mente que o *objeto a* é o objeto pulsional, que emerge do campo de desejo do sujeito. O *objeto a* está então identificado com o *olhar lacaniano*, fundando um campo escópico que não deve ser tomado pelo espaço geométrico da perspectiva, na medida em que “o espaço e o âmbito visual não são equivalentes” (QUINET, 2002, p. 150). Enquanto forma simbólica fundada em preceitos geométricos, o espaço racional da perspectiva é ele mesmo uma ordem cartesiana constitutiva da representação, chegando a ponto de independe da visão. Ele confirma, desse modo, a hipótese lançada por Diderot em *Carta sobre os cegos – para uso daqueles que veem* de que os cegos natos poderiam adquirir a noção de espaço a despeito de suas restrições relacionadas à percepção visual: um espaço geométrico estruturado pelo olho da razão, olho interno dos filósofos que “um cego pode ver”. As *overpaintings* de Max Ernst, assim como as anamorfoses de Salvador Dalí e também a teoria psicanalítica de Lacan, promovem um novo encontro entre espaço e campo visual, questionando o *cogito da visão* ao reintroduzir o desejo e o gozo na estrutura cartesiana da perspectiva pictórica. O olho *readquire*, assim, sua função *háptica*, como sugerem as mãos nas imagens de Ernst que representam o *objeto a* e interpelam o desejo do observador, fundando assim um campo escópico:

O essencial no campo escópico não está diretamente relacionado com a reta da perspectiva, mas com o ponto luminoso: “ponto de irradiação, jorro, fogo, fonte de reflexos aos borbotões”. Eis por que o ponto luminoso, o luzir da joia, o reflexo do batom, o brilho de uma mecha de cabelos, o irradiar de um sorriso podem representar o olhar como *objeto a* (QUINET, 2002, p. 150).

De modo semelhante a *La Puberté proche*, outra obra de Ernst – *Master’s Bedroom* – é criada a partir de uma operação de subtração, permitindo a Krauss elaborar a hipótese de um novo modelo visual radicalmente distinto da perspectiva tradicional. O ponto de partida para esta imagem é uma tabela didática na qual se encontram justapostos um conjunto de animais, tipos humanos e objetos, todos organizados frontalmente sob o fundo branco do papel sem haver aí nenhum indício de perspectiva. Ernst toma esta imagem, subtraindo

por sua vez, apontam para o fascínio que o *romain noir* inglês – *The monk* (O monge, 1795), de Matthew Gregory Lewis; *Melmoth, the wanderer* (Melmoth, o caminhante, 1820), Charles Robert Maturin – havia exercido nos surrealistas. Fabris ainda observa influências não apenas de Freud, mas também de Sade e Charcot. Em seu artigo, a professora da USP ainda analisa a relação das obras de Ernst com diversas fontes literárias, em especial os folhetins das últimas décadas do século XIX: “Os fragmentos pulsionais transmutados em momentos concretos pela narrativa serial das últimas décadas do século XIX assumem um estatuto diferente nos romances-colagem de Ernst. O artista torna explícito o que era implícito; confere um aspecto alucinatório, ilógico e obsceno aos estereótipos da literatura popular; sublinha a relação entre recalque e histeria, desejos frustrados e violência. Desse modo, as histórias de paixão, repletas de vilões e vítimas, de cenários familiares e lugares tenebrosos tornam-se figuras do inconsciente, abrindo novas perspectivas de leitura e de interpretação para um dos mais típicos produtos de massa do século XIX. Tanto ele quanto o grupo surrealista escancaram a base pulsional desse gênero literário, no qual detectam algumas das premissas de seu combate por um novo tipo de realidade, a começar pela desambientação” (FABRIS, 2010, p. 169-70).

grande parte dos objetos, deixando visíveis, todavia, uma baleia, um urso, uma cobra, um morcego, uma ovelha, uma mesa, uma cama, uma árvore, uma janela e uma cristaleira. À subtração da estrutura original, Ernst acrescenta uma máscara de tinta guache, criando, conforme o próprio título sugere, um quarto organizado em perspectiva. Resulta, portanto, deste processo de *overpainting* uma cena que alude, com isso, à perspectiva tradicional.

A consideração de *Master's Bedroom* segundo o sistema perspectivo convencional esbarra, todavia, em alguns contratempos. Em primeiro lugar, a posição relativa entre os elementos da composição não obedece à lei fundamental da perspectiva, segundo a qual, o que está distante é menor do que aquilo que está próximo. Além disso, a camada de tinta que Ernst aplica à imagem não esconde por completo o inventário de objetos organizados no *grid* original. O fato de esse procedimento de Ernst instituir um espaço a partir de imagens recolhidas de antemão, sem que, contudo, a estrutura original seja completamente dissipada, permite a Krauss ver aí um modelo visual alternativo tanto à perspectiva tradicional quanto à *opticalidade* modernista:

Yet certain of these images go far beyond Picabia's notion of a mechanical being that dada liked to think of as the robotic result of modern techno-culture. Instead, a few of Ernst's overpaintings seem to compose the paradigm for an idea of mechanical *seeing* – a notion, unprecedented in 1920, of an automatist motor turning over within the very field of the visual. This idea, which would come to operate at the center of surrealism's critique of modernism, contests the optical model's schema of visual self-evidence and reflexive immediacy, substituting for this a model based instead on the conditions of the readymade, conditions that produce an altogether different kind of scene from that of modernism's [...] this paradigm generates a scene that is concerted to turn one's very conception of space inside-out, thereby picturing automatism's relation to the visual not as a strange conflation of objects, and thus the creation of new images, but as a function of the structure of vision and its ceaseless return to the already-known (KRAUSS, 1994, p. 53).

O já conhecido a que se refere a ensaísta se traduz, evidentemente, no fato de Ernst partir de imagens comerciais absolutamente distintas da tábula rasa da tela pictórica. Assim, o artista surrealista não toma como ponto de partida a latência originária do suporte tradicional de pintura, seja para projetar ali um *trompe-l'œil* táctil ou puramente óptico. Em vez disso, Ernst adota como pano de fundo algo já dado e preenchido, um *ready-made*, de modo que “the gaze is experienced as being saturated from the very start” (KRAUSS, 1994, p. 54). Note-se aqui que Krauss propõe uma leitura *lacaniana* do *ready-made*, associando o termo à ordem simbólica na qual o sujeito se constitui (por engano). Trata-se de um esforço da autora em elaborar uma “psychoanalytic of the *ready-made*”, através da qual a repetição e a serialização inerente ao *ready-made* é justaposta aos processos análogos da consciência e do inconsciente, pois

it is not enough to use it as a tool of analysis within the political economy and address it solely in terms of commodity fetishism. Nor is it satisfactory to limit its discussion to its attack on the institutional closure of the aesthetic economy of the precious, artistically intended, object (KRAUSS, 1989, p. 75).

A fim de caracterizar apropriadamente o novo esquema visual proposto pelo *medium* de Max Ernst, Krauss recorre a escritos psicanalíticos, em especial

três textos de Sigmund Freud – “Nota sobre o ‘Bloco Mágico’” (1925); “História de uma neurose infantil” (“O Homem dos Lobos”, 1918 [1914]); e “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância” (1910) –, retirando deles todo o instrumental analítico utilizado na interpretação das imagens de Max Ernst. Tal estratégia não é, de todo, estranha ao artista, dado o fascínio que a obra de Freud exerceu em sua juventude, de modo que ele expressasse o desejo, informa Krauss, em ser um *pintor freudiano*.⁵⁷⁴ O uso da psicanálise enquanto método interpretativo, bastante associado à geração *October* (como fica evidente na primeira introdução de *Art Since 1900 – Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, livro concebido por Krauss, Foster, Bois e Buchloh) baseia-se não apenas no interesse de Ernst, mas também na constatação do desenvolvimento histórico paralelo desta disciplina e do Modernismo.

Além disso, o modo como Krauss se apropria dos escritos *freudianos* não pressupõe um desejo de se realizar uma iconografia psicanalítica, por meio da qual seriam elaboradas leituras simbólicas da obra de arte onde os conteúdos latentes escondidos nos conteúdos manifestos seriam, enfim, decodificados pela crítica: “This is not a pipe; it is really a penis” (FOSTER *et al.*, 2011, p. 19). Conforme se tem constatado ao longo desta pesquisa, o investimento de Krauss na psicanálise enquanto um método de interpretação das obras de arte baseia-se em uma aproximação analógica entre estas duas esferas. Assim, por estarem centrados em cenas visuais – mesmo que mediadas pela linguagem – determinados casos investigados por Freud são utilizados pela ensaísta e seus pares enquanto modelos investigativos críticos, mas não clínicos.

“Nota sobre o ‘Bloco Mágico’” é, de fato, a chave analítica para a definição do modelo visual de Ernst. Neste breve texto, Freud estabelece uma analogia entre as estruturas de funcionamento do bloco mágico e do aparelho psíquico perceptual humano. Refletindo a respeito das possibilidades de registro do material mnemônico, o psicanalista observa uma dupla vantagem do bloco mágico em relação a, de um lado, um bloco de notas e, de outro, um quadro-negro, uma vez que ele sintetiza a irrestrita capacidade receptora do segundo e a conservação de traços duradouros do primeiro. Tais benefícios resultam das propriedades estruturais deste dispositivo, construído a partir da sobreposição de duas camadas: “uma superfície receptora sempre disponível” sobre outra onde se encontram os “traços duradouros das anotações feitas” (FREUD, 2011, p. 244). Este dispositivo funciona basicamente como um quadro-negro: quando o espaço da tela se tornasse repleto de anotações (resultantes do contato, promovido pelo instrumento de inscrição, entre as duas camadas), é possível apagar os registros, não com um apagador, mas simplesmente levantando-se a película superior do dispositivo. Mas sua mágica está em sua distante afinidade com o palimpsesto,

⁵⁷⁴ “Se a poesia heterodoxa de Rimbaud e Lautréamont é uma das fontes indiscutíveis da metodologia de trabalho de Ernst, não se pode esquecer que este teve uma formação erudita – estudou Letras na Universidade de Bonn a partir de 1910, demonstrando grande interesse por história da arte, Psiquiatria e Psicologia – e que, em 1913, se aproximou de Freud, de quem apreciava duas obras em particular: *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905). A leitura dessas duas obras coloca-o em contato com a ideia de inconsciente, conceito fundamental para uma personalidade inquieta e propensa à alucinação, como atesta o relato da descoberta do processo da colagem. Defronta-o também com uma metodologia de trabalho e de interpretação, em que se baseará aquela manipulação e aquele rearranjo de fragmentos heterogêneos com os quais são construídas suas colagens e suas fotomontagens” (FABRIS, 2010, p. 170).

porque, se a película superior, a cada vez que dissociada do dispositivo, recupera seu espaço virgem original, as ranhuras decorrentes das anotações permanecem registradas na camada subjacente. À disponibilidade da película externa corresponde a duração dos traços da camada interna.

A analogia entre este dispositivo – cuja lógica de funcionamento foi atualizada pelos *tablets* – e o sistema psíquico perceptual resulta precisamente dessa dupla camada do bloco mágico. Conforme sugere Freud, o aparelho psíquico humano se divide em dois sistemas: o primeiro é denominado pelo autor de sistema Pcp-Cs, responsável por receber as percepções sem, contudo, conservar permanentemente os seus traços; e também os sistemas mnemônicos produzidos em decorrência dos traços permanentes provenientes das excitações recebidas. Sendo assim:

A película de celuloide é, portanto, um revestimento protetor para o papel encerado, destinado a deter os influxos nocivos que vêm de fora. O celuloide é um “protetor contra estímulos”; a camada propriamente receptora de estímulos é o papel. [...] nosso aparelho psíquico perceptual consiste em duas camadas, uma proteção externa contra estímulos, destinada a diminuir a magnitude das excitações que chegam, e a superfície receptora de estímulos por trás dela, o sistema Pcp-Cs (FREUD, 2011, p. 243).

O psicanalista prossegue na analogia entre os dois aparelhos, observando ainda que o caráter intermitente do bloco mágico – quando a tela é cheia, ocorre uma desconexão entre as películas, de modo a renovar a superfície externa de inscrição – seria semelhante ao ritmo pulsional da consciência na percepção. Sendo assim, Freud sustenta a hipótese de que o inconsciente, por meio do sistema Pcp-Cs, é excitado periodicamente por estímulos externos, recolhendo-se imediatamente após ter experimentado um volume considerável de excitações. Às interrupções do bloco mágico resultantes do descolamento das camadas, corresponde, com isso, o funcionamento descontínuo de nosso sistema perceptivo. Krauss prossegue na analogia de Freud, incluindo aí também *The Master's Bedroom*, de Ernst:

In *The Master's Bedroom* the Wunderblock's waxen slab finds its analogue in the underlying sheet of the teaching-aid page, in its inventory-like concatenation of objects, the stored-up contents of unconscious memory; while the apparatus's top sheet appears as the perspectival covering of the gouache overpainting, the skinlike thickness of which seems to be an index of the way this receptor surface is detachable from its ground. This implication of detachment and reattachment relates to a further point Freud makes about the structure of the Wunderblock and its capacity to model the very nature of sensory stimulation. [...] In *The Master's Bedroom* it is not that this pulsatile motion is illustrated. Indeed the scene's peculiar stillness is a striking feature of the collage. Rather, what is rendered is the sense of the gap, the detachment, the split that results from the pulse. But the pulse, the stillness, the visual apparatus projected within the spectacle itself as a detachable covering, and the contents of vision figured forth as originating in optical space only because they are readymade, all of these elements are the structural features of the scene around which *The Master's Bedroom* is obviously organized (KRAUSS, 1994, p. 67-8).

Sendo assim, a cena elaborada por Ernst esconde, sob a aparente continuidade do espaço perspectivo, uma pulsação: os conteúdos de outras

camadas, simbólicas e culturais, emergem na superfície, havendo aí uma intermitência associada também a uma lógica de regressão.

A justaposição da análise de Krauss à “História de uma neurose infantil” (“O Homem dos Lobos”, 1918 [1914]) – outra fonte analítica do ensaio – ilumina bastante o seu exercício analítico, a ponto de ser possível afirmar que seu texto baseia-se em uma identidade entre as figuras do crítico e do psicanalista. Assim, ela se coloca no lugar do psicanalista que procura desvendar, a partir de uma dada cena, as motivações e os significados aí latentes. Levando em consideração esta analogia, recupere-se por um instante o questionamento de Adorno quanto a uma interpretação do Surrealismo enquanto ilustração da teoria psicanalítica. Seriam os esforços conjugados de Krauss e Foster exemplos de análises reprovadas por Adorno? Ou o uso das teorias psicanalíticas pelos dois autores ilumina uma discussão circunscrita à história da arte, mas não exclusiva a ela?

Em primeiro lugar, é preciso sempre ter em mente que, enquanto movimento artístico, o Surrealismo elege como referencial teórico a psicanálise. Isto posto, o foco no inconsciente e nas fantasias primárias (castração, sedução, intercuro sexual parental), nos processos neuróticos e psicóticos, nas manifestações alucinatorias etc. perpassa por completo as experiências surrealistas. Neste contexto, recorrer às teorias psicanalíticas a fim de compreender de modo mais detido os processos artísticos é não apenas coerente, mas prudente e recomendável. Mas o perigo desta empreitada talvez seja utilizar as teorias psicanalíticas para submeter as obras à biografia do artista. Esvai-se nesta estratégia justamente a produção artística, visto que ela reflete, em maior ou menor grau, a identidade de seu autor. Trata-se, com isso, não apenas de um rebaixamento da produção artística sob a biografia do artista, mas, de modo mais problemático, uma redução do próprio enquadramento teórico psicanalítico a uma espécie de psicologia social.

Levando em consideração os esforços de Krauss e Foster, pode-se dizer que ambos os autores buscam nas teorias psicanalíticas estruturas visuais e modos de funcionamento do signo que esclareçam as imagens surrealistas. A relação proposta entre o bloco mágico *freudiano* e *Master's Bedroom* é um bom exemplo disso, na medida em que teoria e obra de arte são aproximadas segundo a hipótese de um *modus operandi* compartilhado. Especificamente no caso de Max Ernst, esta estratégia de aproximação é estimulada pelo próprio artista, dada a importância que ele concede aos conceitos psicanalíticos. Em *Beyond Painting*, por exemplo, um “art-treatise-cum-auto-analysis” (FOSTER, 1991, p. 40), Ernst recupera sonhos de infância menos para justificar seus comportamentos pessoais ou as escolhas temáticas de suas obras do que para situar a invenção de seus procedimentos artísticos. Ou, conforme sintetiza Foster,⁵⁷⁵ “a first encounter with painting cast in term of a primal scene” (FOSTER, 1991, p. 37).

⁵⁷⁵ É em “Convulsive Identity” que Hal Foster analisa as obras de Max Ernst, De Chirico e Alberto Giacometti. Ele discute a busca por origem que marca o Modernismo, se debruçando especificamente nas obras surrealistas, a fim de demonstrar que essa procura pelo elemento originário, antes de ser bem-sucedida, abre-se para uma regressão infinita que o revela menos como uma unidade do que uma cisão fundadora. “In these surrealistic stories”, pontua Foster, “the origin becomes a fantasy that problematizes the very concept of origin, as the search for foundations leads to subversively nonfoundational scenes” (FOSTER, 1991, p. 20). Note-se aqui que a discussão empreendida pelo autor articula-se intimamente com a discussão sobre a origem formulada por Krauss, a qual ele menciona. As três fantasias originárias teorizadas por Freud são: a sedução, a cena originária (quando a criança presencia o intercuro sexual dos pais) e a castração. Estas cenas são denominadas pelo psicanalista de fantasias, visto que elas geralmente

Tal origem não é, contudo, motivada pelo desejo de fixação de uma identidade, mas, inversamente, para revelar sua convulsiva mobilidade. Assim, a “primal scene is so important to Ernst, for it allows him to think the artist as both active creator (of his aesthetic identity) and passive receiver (of his automatist work), as both participant inside and voyeur outside the scene of his art” (FOSTER, 1991, p. 39). Esta é a identidade convulsiva (*convulsive identity*) posta em movimento pela obra de Max Ernst, operando não apenas um questionamento da figura do autor, mas também uma transvaloração da colagem dadaísta:

In surrealism collage is less a transgressive montage of constructed social materials (i.e., of high art and mass-cultural forms) located in the world, as it is in dada, and more a disruptive montage of conductive psychic signifiers (i.e., of fantasmatic scenarios and enigmatic events) referred to the unconscious. To the social reference of dadaist collage the surrealist image adds the unconscious dimension: the image becomes a psychic montage that is temporal as well as spatial (in its deferred action), endogenous as well as exogenous (in its sources), subjective as well as collective (in its significations). In some sense the image in surrealism is patterned upon the structure of the symptom as an enigmatic signifier of a psychosexual trauma. [...] for Ernst the primary trauma is the primal scene; it is this coupling that his collage aesthetic works over. As with de Chirico, this working over is not only thematic; it occurs at the level of process and form – if only to disperse the first and to undo the second. In his early work Ernst did not simply reject painting as paternal and traditional; rather, he moved “beyond” it to collage modes as more effective to transform the principle of identity (FOSTER, 1991, p. 41).

Em “História de uma neurose infantil”, Freud narra o seu esforço em perscrutar as causas da neurose infantil relatada retrospectivamente por um jovem de trinta anos, de modo que a criança é estudada pela mediação do adulto. Para isso, ele tenta compreender primeiro a fobia de lobos que acometeu o menino em torno dos quatro anos, antes mesmo de se manifestar o seu compartimento neurótico. O psicanalista narra sua investigação, a partir das lembranças e dos comentários compartilhados pelo jovem em suas sessões de análise, de um sonho que ele tivera nos primeiros anos de vida e que lhe causara grande angústia ao acordar: certa noite, quando a criança estava deitada em seu quarto, a janela localizada ao pé de sua cama abre-se, revelando uma árvore

são construídas posteriormente pelo sujeito em colaboração com o analista e, desse modo, não precisam ter ocorrido realmente. Estas narrativas, associadas ao triplo enigma que marca o sujeito (sexualidade, individualidade e diferença sexual), são importantes para a análise do Surrealismo porque “more fundamental than the dream since it involves the very advent of sexuality and representation, primal fantasy provides a way to think entire oeuvres ‘obsessionally’ rather than to decode individual works iconographically. Moreover, as expressly visual scenarios in which the psychic, the sexual, and the perceptual are bound together, primal fantasy does much to explain the peculiar pictorial structures and object relations of surrealism – specifically why subject positions and spatial constructions are rarely fixed in this art. The scene of a daydream, for example, is relatively stable because the ego is relatively centered. This is not the case in primal fantasy where the subject not only is in the scene but may also identify with any of its elements. Such participation renders the scene as elastic as the subject is mobile, and this is so because the fantasy is “not the object of desire, but its setting,” its *mise-en-scène*. Such fantasmatic subjectivity and spatiality are put into play in surrealist art, where the first is often passive and the second often perspectively skewed or anamorphically distorte” (FOSTER, 1991, p. 21).

sobre cujos galhos estão seis ou sete lobos brancos, fitando a criança, impassíveis. Tal imagem faz então com que o menino desperte desesperado, clamando por sua babá.

Os passos para a resolução do enigma onírico não são tão necessários de serem repisados. Note-se apenas que Freud e seu paciente iniciam um processo de decomposição da cena dada, recorrendo a fontes narrativas diversas que auxiliem na compreensão daquela angústia infantil. Assim, são convocados à análise contos de fadas onde a figura do lobo se faz presente (*Chapeuzinho Vermelho* e *Os sete cabritinhos*), histórias contadas pelo avô da criança, as aulas de latim com o professor Wolf, as iniciações sexuais com a irmã e a babá, os fatos do cotidiano (a coincidência de datas entre o aniversário da criança e o Natal, a árvore de Natal, a ida do menino, em companhia do pai, ao celeiro de cabras etc.), o desejo de satisfação sexual com o pai, o coito entre os pais presenciado pelo bebê doente de malária (a cena primária), entre outras narrativas que ajudam o psicanalista a montar o quebra-cabeça latente à aparente unidade do relato.

Daí se depreende que a cena em questão é constituída por um entrelaçamento narrativo que faz com que cada elemento sintomático tenha origem (ou origens) em fontes diversas dos demais.⁵⁷⁶ Este entrelaçamento é mais bem traduzido enquanto uma sobreposição de camadas cênicas diversas que contribuem, cada uma, com um determinado elemento apreendido pelo paciente e que participa (de modo invertido, deformado ou transposto) da situação aparentemente coesa. A superposição de camadas revela, por sua vez, o caráter duplamente regressivo – um recuo em relação ao presente associado a uma evocação do passado – desta cena infantil reconstruída na época madura. Lembre-se aqui que este método de interpretação de Freud é uma das razões que permite a Krauss, a partir de Lyotard, a traçar aí uma analogia com o estruturalismo: Freud é um arqueólogo da aparente unidade da cena onírica. Ora, a consideração da cena enquanto soma (ou sobreposição) de indícios que sugere, cada um, uma fonte específica e pode atuar tanto regressiva quanto progressivamente, é algo que sintetiza adequadamente a análise de Krauss para as imagens de Max Ernst,⁵⁷⁷ chegando a autora a elaborar uma identidade entre o sonho relatado por Freud e *The Master's Bedroom*:

Ernst may have claimed this bedroom as his own, I find myself interjecting, but he could have done so only through a patent identification with Freud's patient, the Wolf Man, and thus by evoking the famous dream of the wolves and behind them the Wolf Man's primal scene. All of it is there, indeed: the immobility of the animals; the window opposite the bed; the raising of a curtain on the scene in the form of the window opening by itself which is the dream's figure for the

⁵⁷⁶ “Na psicanálise, a tarefa da explicação tem limites estreitos. Cabe explicar as formações sintomáticas notáveis, desvendando a sua gênese; os mecanismos psíquicos e processos instintuais a que assim chegamos, esses não cabe explicar, mas sim descrever” (FREUD, 2010, p. 93).

⁵⁷⁷ “Se for lembrado o primeiro método utilizado pelo artista na configuração das colagens e das fotomontagens – apropriação de elementos isolados de um conjunto, esquecimento dos fragmentos e formação de uma nova estrutura –, poder-se-á dizer que esse conjunto de operações apresenta analogias com o processo da elaboração onírica, por mobilizar os mecanismos da condensação, do deslocamento e da representabilidade [...] O processo utilizado nas colagens e fotomontagens de Ernst nada mais é do que a busca pertinaz de uma outra estrutura, capaz de desfazer a ordem ‘manifesta’ da representação para que seu conteúdo ‘latente’ possa vir à tona” (FABRIS, 2010, p. 171).

onset of vision in the opening of the child's eyes; and underneath it all the element of repetition, the anxiety brought on by the uncanniness of the experience, by the fact of an already-there that is returning, returning in the form of an object that can only represent loss, an object whose identity resides precisely in the fact that it is lost (KRAUSS, 1994, p. 58).

Esta cena é, para Foster, uma *mise-en-scène* do inconsciente, devendo o atributo teatral ser considerado em estreita relação com o quadro da fantasia teorizado pela psicanálise. Quanto a isso, observa Quinet que “a fantasia é uma encenação ativa produzida pelo desejo sexual inconsciente”, estando ela situada no nível escópico da pulsão (QUINET, 2002, p. 167). Relacionado a isso, há aí também uma subversão de Ernst dos interiores burgueses, não mais considerados enquanto refúgios ideológicos contra a degradação do mundo público e exterior do trabalho. O artista adota os recintos burgueses apenas para abri-los ao questionamento surrealista, ecoando aí a imagem utilizada por Breton no primeiro manifesto de “um homem cortado em dois pela janela”, imagem essa que, observa Foster em “Convulsive Identity”,⁵⁷⁸

suggests neither a descriptive mirror nor a narrative window, the familiar paradigms of postmedieval art, but a fantasmatic window, a “purely interior model” in which the subject is somehow split both positionally – at once inside and outside the scene – and psychically – “cut in two.” (FOSTER, 1991, p. 23).

Do mesmo modo em que o lobo surge no sonho em “História de uma neurose infantil” (“O Homem Dos Lobos”, 1918 [1914]), há em “Leonardo da Vinci e uma lembrança da sua infância” (1910) o pássaro de uma lembrança de infância do pintor renascentista.⁵⁷⁹ Dada a improbabilidade de ser uma memória do pintor de sua fase de amamentação, Freud a considera uma fantasia. A análise dessa fantasia, sugere o autor, pode preencher a lacuna existente na própria biografia do artista italiano.⁵⁸⁰ A fantasia é a seguinte:

⁵⁷⁸ “A janela, segundo a definição de Lacan, é ‘esse algo furado nessa estrutura que permite, precisamente, que aí se introduza a irrupção de que irá depender a produção da divisão do sujeito’ [...] A existência da janela do sujeito como vazio estrutural, como falta-a-ser, é correlativa ao objeto *a* que não se vê no quadro do espetáculo do mundo e que, no entanto, olha para o espectador. Há, portanto, uma equivalência entre a janela e o objeto *a*, pois, para que haja divisão do sujeito, deve haver ‘uma abertura, uma fenda, uma vista, um olhar’” (QUINET, 2002, p. 155).

⁵⁷⁹ Na análise de Freud da biografia de Da Vinci, o ato do abutre possui um conteúdo erótico, de modo que ele se traduz psicanaliticamente em um ato de felação (que Freud associa, por sua vez, à época de lactância). A relação entre o pássaro e a mãe é baseada em um hieróglifo egípcio no qual a imagem do primeiro representa a segunda (algumas interpretações postulam que os egípcios achavam que só haveria abutres do sexo feminino, que, para serem fecundados, planavam no ar, e eram então fertilizados pelo vento). Freud considera a possibilidade de Da Vinci ter ciência dessa história sendo precisamente este saber que teria despertado a fantasia do pintor, reforçado ainda pelo fato de ele ser filho bastardo. A aparente incoerência de um símbolo feminino surgir com as características da masculinidade é, uma vez mais, explicada por Freud a partir da mitologia egípcia: na prática sincrética do Egito Antigo, os deuses eram representados em formas híbridas e andróginas, sendo a deusa-mãe, com cabeça de abutre, representada portando um falo. Daí Freud conclui: “Encontramos, portanto, na deusa Mut a mesma combinação de características maternas e masculinas que existem na fantasia de Leonardo sobre o abutre” (FREUD, 1970, p. 56). Mas, mais do que isso, o psicanalista diagnostica um tipo de homossexualidade em Leonardo, associada precisamente ao contato erótico com a mãe em seus primeiros anos de vida.

⁵⁸⁰ Há ainda neste texto de Freud uma analogia entre a história das nações – sendo precisamente nela que se pode notar o esforço de Krauss e Foster em construir uma história da arte por meios

Parece que já era meu destino preocupar-me tão profundamente com abutres; pois guardo como uma das minhas primeiras recordações que, estando em meu berço, um abutre desceu sobre mim, abriu-me a boca com sua cauda e com ela fustigou-me repetidas vezes os lábios (FREUD, 1970).

Estas lembranças da infância se diferem daquelas do período adulto, visto que não se fixam no momento da experiência, mas, através da ação diferida, surgem mais tarde após o término do período infantil. Tal é o motivo de essas recordações não serem, para Freud, tão distintas das fantasias. Essas recordações/fantasias/alucinações têm como catalisadores imagens com as quais o sujeito se depara posteriormente ao acaso – “elements provided to the subject ready-made” (KRAUSS, 1994, p. 67) – que fazem com que ele, por meio da ação diferida, formule um caminho de inteligibilidade para as experiências pretéritas ininteligíveis. Há aí um processo de apropriação de imagens dadas, de modo que o sujeito então considere próprio algo que lhe surge externamente ao acaso e que representa, por fim, uma ausência. Surge daí o que Krauss denomina de *screen-memory* enquanto uma condição estruturante, isto é, “an apparatus by means of which vision is retrojected, projected after-the-fact onto the fully saturated ground of the readymade” (KRAUSS, 1994, p. 66). Devido a isso, a estrutura desta *screen-memory* se difere bastante daquela *projective-screen* formulada por Leonardo da Vinci.⁵⁸¹ No caso específico de Max Ernst, há fusão destas duas telas, conforme o que segue:

Ernst must have conflated the two screens – Leonardo’s spotted wall and Freud’s account of the vulture memory – understanding the vision configured in the one as structured by the mnemonic retroactivity of the other. And in this conflation it is the unconscious that is understood to be at work, with the two processes made to occupy the same perceptual stage due to what Freud describes as common to both dreams and hallucinations, namely a regression toward the visual (KRAUSS, 1994, p. 67).

Mas não há apenas a fusão das telas de Leonardo e Freud na *screen-memory* de Ernst. Pode-se concluir que ela sobrepõe a defesa do Pós-

psicanalíticos, uma vez que “o desenvolvimento mental do indivíduo repete, de modo abreviado, o processo do desenvolvimento humano” (FREUD, p. 58): quando as nações eram pequenas e fracas, os homens cuidavam de sua subsistência; apenas em um momento posterior, quando as nações se tornam fortes, surge então a época do historiador. Assim, “a memória consciente do homem com relação aos acontecimentos do seu período de maturidade pode bem ser comparada com o tipo primitivo de relatos da história [uma crônica dos acontecimentos da época]; enquanto as lembranças que ele tem de sua infância correspondem, quanto às suas origens e credibilidade, à história das origens de uma nação compilada mais tarde e sob influências tendenciosas” (FREUD, 1970, p. 51).

⁵⁸¹ A relação entre Ernst e Da Vinci é formulada por Krauss a partir também da presença, tanto no relato de Freud quanto na obra de Ernst, de pássaros. Ernst iria criar para si um alter-ego, LopLop, um híbrido humano-pássaro que o mesmo chamaria de “Bird-Superior”, “at first a paranoid figure of the father, this “menacing bird” later represents his law” (FOSTER, 1991, p. 43). Mas, mais do que isso, o que autoriza a relação entre os dois artistas é a recuperação de André Breton da lição de Leonardo da Vinci, segundo a qual seus pupilos devem desenhar aquilo que observam em paredes velhas rachadas, imaginando a partir daí paisagens. Max Ernst, em seu livro *Beyond Painting*, retoma esta lição relatando que, após a leitura do tratado, ele desenvolvera o hábito de ficar olhando para marcas nas paredes e pisos e vendo formações estranhas, sendo precisamente daí a origem de seus procedimentos artísticos.

Modernismo, a recuperação da perspectiva rejeitada por Greenberg, o esforço de análise do Surrealismo, e o desejo formalista da geração *October*, em geral, e de Rosalind Krauss, em particular, em uma única cena diferida.

5.0

Back to Formalismo (o fílmico)

5.1

O cinema experimental entre russos e norte-americanos

5.1.1

O *documentary mode* da vanguarda norte-americana

Em janeiro de 1973, Annette Michelson organizou uma edição especial da *Artforum* voltada especialmente para a produção cinematográfica. Intitulado *Eisenstein-Brakhage*, o volume conta com textos de ambos os cineastas e também ensaios sobre as suas obras assinados por Michelson, Roland Barthes,⁵⁸² Hollis Frampton, Maiakovski, Rosalind Krauss, entre outros. Conforme sugere o título, a revista traça um arco histórico entre as produções cinematográficas russas (sendo Eisenstein e Vertov os emblemas centrais) e aquelas realizadas pelos cineastas experimentais norte-americanos, a exemplo de Stan Brakhage e do próprio Frampton.

Considera-se essa edição especial da *Artforum* enquanto um forte sintoma da tendência do periódico em ampliar seu escopo de atuação, passando a incluir não apenas discussões referentes às formas expressivas convencionais da pintura e da escultura, mas também o filme e, em breve, a dança (a própria Michelson, em 1974, assina ensaios sobre a obra de Yvonne Rainer). Dada a estreita amizade entre o editor Philip Leider e Michael Fried, a *Artforum* assumira até o final dos anos 1960 um **viés formalista**, sendo considerada o porta-voz do **dogma greenbergiano**. Na virada da década, porém, Leider estreita os laços com Robert Smithson, provocando um redirecionamento da revista. Segundo Michelson, “Phil became very, very dedicated to Smithson’s work” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 249), sendo tal opinião reiterada pelo comentário de Barbara Rose: “Phil fell in love with Smithson. Smithson is key for the opening of the final chapter of *Artforum*” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 249). A aproximação entre Leider e Smithson não ocorre sem prejuízos; o vínculo representa também um distanciamento entre o editor e Michael Fried, conforme recorda Pincus-Witten:

⁵⁸² O texto de Barthes publicado foi “O terceiro sentido”, no qual o autor analisa alguns fotogramas de Eisenstein. Tal texto é investigado a seguir, interessando adiantar desde já que não é à toa que Barthes verifica um *terceiro sentido* justamente nos filmes de Eisenstein. De certo modo, pode-se dizer que sua análise é contradialética, no sentido *eisensteiniano*, na medida em que Barthes constata um terceiro termo não como o movimento resultante da justaposição de *frames*, mas por elementos formais encontrados nos *frames* isolados, sendo eles, pois, contranarrativos. O aparecimento desse texto na *Artforum* atesta a importância de Annette Michelson enquanto “a crucial guide with her commitments not only to the Cage-Cunningham circle, Judson Church dance and performance (e.g., Yvonne Rainer, Trisha Brown), structural film and photography (e.g., Michael Snow, Hollis Frampton), but also to critic models from André Bazin to Roland Barthes discovered during her long stay in Paris in the 1950s and early 1960s. Michelson was an early exponent of “French theory” in the US (primarily structuralist and poststructuralist), and Krauss, who soon sided with her, an early elaborator of its art-critical implications” (FOSTER, 2002, p. 113).

“When Philip had that fraternal cooling with Michael he had found new camaraderie with Bob Smithson. Smithson was very important” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 251).

A amizade resulta do entusiasmo de Leider com a produção artística norte-americana recente e posta à sombra pelo Modernismo *greenbergiano*: “Richard [Serra] and Bob [Smithson] and I became tighter and tighter” (*apud* NEWMAN, 2000, p. 250). A cumplicidade entre Richard Serra, Robert Smithson e Philip Leider resulta então em uma ampliação do escopo da revista, contemplando também manifestações vinculadas ao cinema experimental, conforme lembra Rosalind Krauss:

I remember walking into the office one day and he [Phil Leider] had been spending a great deal of time with Annette looking at movies. Looking at Michael Snow and Hollis Frampton and Paul Sharits and this whole group. He was tremendously excited. I also remember walking in and gathered around his desk there was Annette and Barbara and Yvonne Rainer. So before my very eyes Phil was obviously being converted to performance and to this kind of film. He was also talking in very excited ways about Smithson. So it was all there for him. If he wanted to make a magazine about a new set of issues and a new set of energies behind contemporary art, it was there for him to make (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 309).

A edição especial organizada por Michelson não é apenas um dos índices da mudança de foco editorial da *Artforum*. Este volume deve sobretudo ser compreendido como um ensaio do que viria a ser a revista fundada por Michelson e Krauss, devido tanto à função editorial da primeira quanto à contribuição da segunda, cujo objeto de análise é precisamente o filme de Eisenstein que batizaria em breve o periódico: *October*. Ao se transformar em apóstata da causa modernista em estreita sintonia com a mudança de foco editorial da *Artforum* (que, por sua vez, acompanhou os passos das descobertas e das motivações dos artistas), Krauss passa a estabelecer agenciamentos cada vez mais fortes com Annette Michelson:

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 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 (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 294).

Michelson, por sua vez, traçava sua carreira intelectual elegendo como objetos de investigação as ditas artes temporais, em especial, a *performance* e o filme. Motivada tanto pela sua amizade intelectual com Michelson quanto pela ampliação do escopo editorial da *Artforum*, Krauss se volta para tais objetos em seus últimos ensaios publicados no periódico, sobretudo “Montage ‘October’: Dialectic of the Shot”, “Paul Sharits: Stop Time” e “Rauschenberg and the Materialized Image”. De início, o cinema ocupa espaços pontuais em seus ensaios, como a epígrafe de Godard em “Sense and Sensibility”, ou a menção ao filme *The Rise to Power of Louis XIV*, de Roberto Rossellini, ao final de “The Cubist Epoch”. O esforço analítico inaugural de Krauss em relação à arte cinematográfica encontra-se na *review* sobre uma exposição em Washington

(maio) e no ensaio “Problems of Criticism X: Pictorial Space and the Question of Documentary” (novembro), ambos elaborados em 1971. Em relação ao segundo Krauss recorda:

My “Problems of Criticism X: Pictorial Space and the Question of Documentary” ends with Godard. Around ‘70 I became friends with Annette Michelson, whose analysis of the work of Michael Snow and of Hollis Frampton interested me very much. I became engaged by the way structuralist film reworks issues of **temporality** in relationship to the image. This was also the time when I started reading **Walter Benjamin**, in relation to whom I felt I wanted to rethink the modernist presumption of the simultaneity of optical space and to reopen the question of “time.” So the text was broaching what were formerly taboo issues, one that I was now trying to reformulate for myself – insofar as it seemed to me that theory of modernism had smuggled time into what was supposed to be the pure, autonomous, atemporal space of the image, and that the theory therefore maintained an internal contradiction. In fact it seemed to me that there were so many anomalies that modernist theory could not account for but that without being able to incorporate these things it couldn’t make sense, that a new theory was needed altogether (KRAUSS *apud* NEWMAN, 2000, p. 240).

Nestes ensaios de 1971, Krauss reflete pontualmente a respeito do que ela denomina de “documentary mode”. Ambos os textos assentam-se na dicotomia entre ficção e documentário, sendo a primeira associada a uma autonomia estética e o segundo aos eventos incontroláveis da realidade. Não é difícil perceber que, neste primeiro momento de investigação sobre o *medium* cinematográfico, Krauss utiliza o mesmo esquema antagônico da pintura modernista, sendo a autonomia ficcional equivalente à autorreflexividade pictórica. Através deste filtro dicotômico, a crítica analisa em sua *review* a *Corcoran Biennial* organizada por Walter Hopps, observando nela uma tendência rumo à sensibilidade documental, verificada tanto pela heterogeneidade das poéticas reunidas na exposição (que incluiu obras de Clyfford Still, Ed Ruscha,⁵⁸³ Roy Lichtenstein, Robert Irwin, entre outros) quanto pela frequência

⁵⁸³ Ed Ruscha é considerado por Krauss enquanto um cavaleiro do *medium*, sendo a sua obra analisada recentemente tanto do ponto de vista do informe quanto da perspectiva da redefinição do *medium*. Com os seus *Liquid Words*, ele retoma a preocupação modernista relacionada à oposição entre a horizontalidade da escrita e a verticalidade da pintura. Situando-se na convergência entre a adoção da escrita por Picasso e a afirmação da horizontalidade de Pollock, Ruscha coloca em funcionamento uma espécie de reincorporação baixa da palavra lida por Bois pela perspectiva das operações do informe associadas ao baixo materialismo, à horizontalidade e à entropia: “Melting is an entropic process par excellence, and perhaps this is one of the reasons Bataille was so interested in the Icarus myth. As Edward Ruscha showed with his ‘Liquid Words,’ melting means falling into indifference” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 181). Em seu percurso poético, Ruscha também chega à morte da pintura, seja pela liquefação das palavras que permite a Bois e Krauss enxergarem ali o informe em funcionamento; seja, em *Stains* (1969), pela substituição dos materiais pictóricos tradicionais por líquidos orgânicos (*syrup*, *chutney* etc.) em telas que parodiam o *color-field* estadunidense, “functioning as the ‘memory’ of the medium he is both abandoning and reinventing” (KRAUSS, 2011, p. 78); seja, por fim, em sua adoção de outro *medium* artístico – o carro – em detrimento da pintura. Enquanto poética resistente à *post-medium condition*, a obra de Ruscha é analisada no ensaio “‘Specific’ Objects” (2004) e em algumas passagens de *Under Blue Cup*. Neste contexto, Krauss se esforça por demonstrar que Ruscha, considerado com frequência um artista conceitual, não rejeita uma investigação em torno da especificidade do *medium*. “Nothing about the car”, observa a ensaísta, “could be said to be a traditional medium; rather it is what Ruscha ‘invents’ in order to make a recursive structure for

com que essas obras recorrem a imagens e dispositivos alheios à redução modernista:

Both Ruscha and Pearlstein make paintings from a display of illusionism [publicidade e fotografia, respectivamente] as such coupled with references to mechanical devices for producing that illusionism. However, the questions the works pose are not formal ones, because for both men [...] authenticity is no longer perceived as rising from engagement with formal questions. **Rather, their questions are about the veracity or trustworthiness of devices external to picture-making for the registration of fact.** Further, they arise from the kind of sensibility which fifteen years ago would have, for example, found *Guernica* a satisfying statement insofar as political feeling was caught up and manipulated within it through a formal transformation. Now those same sensibilities turn to newspaper accounts and to documentary films. They are stuck on facts which they see no way to control and stuck with a sense that **to exhibit the reflexes of (formal) control would be a lie** (KRAUSS, 1971, p. 85).

A sensibilidade documental envolve uma preocupação com fatores externos ao fato pictórico modernista, considerando o controle formal um paradoxo frente à arbitrariedade dos fatos reais. Ela também está fundada em uma dupla desconfiança quanto ao real e ao próprio registro documental, a partir de um dilema insolúvel que indaga a todo momento a veracidade da realidade, seja imediata, seja mediada pela câmera. Krauss, todavia, sugere que se o dilema próprio ao “documentary mode” é adequadamente investigado por cineastas como Jean-Luc Godard,⁵⁸⁴ ele ainda deveria ser perscrutado pelos próprios pintores, que apropriam-se dos dispositivos de registro da realidade sem lidarem propriamente com esta tensão.

Em “Problems of Criticism X: Pictorial Space and the Question of Documentary”, Krauss volta a mencionar Godard, reforçando as questões quanto aos limites do espaço documental. Como se viu mais acima, nesse ensaio, a crítica trata de questionar a atemporalidade, a pureza e a autonomia do espaço pictórico – entidade cuja existência seria irrefutável como uma rocha – por meio da serialização e da narrativa histórica. Em um segundo momento, Krauss

himself that will signify in the way older mediums had done” (KRAUSS, 2011, p. 76). A apropriação de um produto industrial não obedece à estratégia *duchampiana*: “It is there in the world but it is not a readymade that Ruscha signs and says there, that’s my work of art. As a technical support the car stops Duchamp dead in his tracks” (KRAUSS, 2011, p. 20). Krauss aplica aqui a sua redefinição do *medium* enquanto uma estrutura recursiva, identificando na poética de Ruscha o seu suporte técnico, o seu conjunto de regras, bem como o improvisado que pode resultar a partir dessas restrições. Referindo-se a *Twentysix Gasoline Stations* (1963) e *Thirtyfour Parking Lots in Los Angeles* (1967), ela observa: “The source of the ‘rules’ comes from within the support: ‘twenty-six,’ for example, was derived from the number of refills necessary between California and Oklahoma and thus referred to the demands and the exigencies of the car. In good modernist tradition, Ruscha’s ‘Parking Lots’ could refer to the flatness of the page, but it more probably marks the serial nature of the car, its existence as a multiple, like the printed book itself. In this form, ‘medium’ is both specific, which is to say self-reflexive, and inventive, in that anything can be a medium, even the most common contemporary substance the artist – newly autonomous – can imagine” (KRAUSS, 2010, p. 50-1).

⁵⁸⁴ Os filmes mencionados por Krauss são: *La Chinoise* (1967), *Weekend* (1967) e *Masculin féminin: 15 faits précis* (1966). Em “Changing the Work of David Smith”, publicado na *Art in America* em 1974, Krauss inicia seu texto com uma análise de *Contempt* (1963), sendo este filme também o foco de uma de suas aulas em Vanguard Screenings.

focaliza o filme *Masculin féminin: 15 faits précis*, dirigido pelo cineasta francês em 1966. O aspecto que a interessa é justamente aquele referente à fronteira entre a privacidade individual e o contexto público no qual o indivíduo se localiza. Krauss investiga as questões impostas por Godard às premissas que envolvem o formato de entrevista: seguindo a lógica de perguntas e respostas, o que se espera comumente de tal formato é a expressão autoconsciente dos traços de personalidade, opiniões e características pessoais. Aquilo que o diretor francês contesta é justamente a noção de privacidade, revelando-a como uma ilusão. Tal questionamento é constatado no tratamento da personagem Miss Seventeen of France of 1965, sobre o qual Krauss pontua:

Godard uses the device of the interview to interrogate **the very notion of privacy**: of a psychological reality unique to each of us and accessible only to ourselves. Since the title that opens the interview with Miss Seventeen labels her as “a consumer product,” Godard suggests that the contents of what she thinks of as her exclusive psychological space were installed there by the media output of a consumer society (KRAUSS, 1971b, p. 71).

Traçando um paralelo entre a crença em uma privacidade individual e a autonomia do espaço pictórico, Krauss investiga não tanto uma questão temporal, mas o seu condicionamento histórico. Dito de outro modo, a ilusão de um espaço privado, subjetivo e inacessível ao mundo, criada pelo plano pictórico formalista, impõe as suas atemporalidade e autonomia. Frente a isto, há que se considerar a questão temporal, entendida como a relatividade histórica que contingencia a existência tanto de um indivíduo quanto de uma obra de arte. A partir desta analogia, a autora conclui: “Far from taking the notion [of pictorial space] as a kind of abstract universal, we see its very existence as temporal: tied to, and affected by, and finally challenged by historical conditions” (KRAUSS, 1971b, p. 71). O “documentary mode” revela-se, portanto, como mais um avatar da externalidade investigada por Krauss nos anos 1970.

5.1.2

O medium de Eisenstein e Vertov

Se, nos dois ensaios de 1971, Krauss tangencia as questões suscitadas pelo cinema experimental, em sua contribuição à edição especial de Michelson, a ensaísta aguça o seu pensamento referente à tensão entre ficção e documentário. Em “Montage ‘October’: Dialectic of the Shot”, o ponto de partida para a análise do filme de Serguei Eisenstein é o pensamento dialético que, na teoria do cineasta russo, entrelaça o materialismo dialético com a forma cinematográfica. Krauss se interessa, portanto, pela questão epistemológica da montagem *eisensteiniana*, por meio da qual o cinema impõe-se como forma de conhecimento, exposição de conceitos e conscientização política. A ensaísta focaliza o vínculo entre o cinema russo e os preceitos marxistas, elegendo como chave analítica o *Aufheben* do processo dialético. No caso de Eisenstein, o terceiro elemento é justamente o movimento produzido pelo cinematógrafo a partir da justaposição de dois *frames*. Esta impressão do movimento é resultante dos traços diferenciais entre a sequência de *frames*, sendo, portanto, a síntese

dialética entre eles. Esta especificidade do processo cinematográfico seria compatível, para Eisenstein, com as exigências ideológicas da revolução.

Levando em consideração a analogia entre a montagem cinematográfica e o materialismo dialético, um filme como *October* não é apenas uma obra sobre a Revolução de Outubro, já que ao tema revolucionário está vinculado também o processo formal de construção do filme. Sendo assim, *October* é tanto um filme sobre o triunfo da história marxista quanto uma exegese de seu pensamento, pois “film was thus a proof of the materialist basis of thought” (KRAUSS, 1973, p. 61). Tendo isto em mente, Krauss analisa o processo dialético de *October* a partir de dois termos antagônicos: o espaço documental e o espaço formal. O primeiro se refere primordialmente às cenas de insurgência do povo russo, encenadas com tamanha fidelidade que chegaram a ser confundidas com o evento real. Tal aderência da cena à realidade dota estas imagens de uma qualidade documental antagônica às encenações das decisões políticas, em sua maioria realizadas com um evidente simbolismo formal. Duas práticas cinematográficas estão em jogo aqui: de um lado, o fluxo de acontecimentos que caracteriza a continuidade do espaço diegético; de outro, a própria montagem que interrompe este fluxo através da inserção de planos extrínsecos ao espaço da ação e que, por fim, explicita a estrutura discursiva do filme. Há em *October* uma alternância entre os espaços documentais e os espaços formais, sendo estes, pois, os dois termos contraditórios que conformam a dialética do filme:⁵⁸⁵

If there is a dialectic in *October*, two of its terms must be seen in that alternation between a documentary and a formal space. For Eisenstein is drawing a parallel between these two poles of film space and the space of political action. [...] In the documentary mode it is the space and time of objective events and their seemingly absolute facticity. In the case of an aesthetic or formal mode, it is the grip of our present space and time during which we actually perceive the art object and its apparent resistance to change. And as long as those really are the only two alternatives pen to consciousness, then the mode of our viewing of film resembles the alternatives of an essentially depoliticized mode of viewing history: in which history is either a record of events passively reflected in the mind (as in the thesis of the documentary); or else it is the contemplating unfolding of a disembodied ideal (as in the antithesis of film as “art”). But, for historical materialism, these are not really the options (KRAUSS, 1973, p. 62).

Para que haja um processo dialético, ao par opositivo documentário-ficção deve haver um terceiro termo que supere tal contradição. Krauss considera o espaço da construção e da montagem este elemento, de modo que a imagem *eisensteiniana* seja, tal como um hieróglifo, “uma ‘unidade complexa’ constituída por uma unidade de planos montados de modo a ultrapassar o nível denotativo e propor uma significação, um valor específico para determinado momento, objeto ou personagem do filme” (XAVIER, 2008, p. 131). Mas se o esquema da ensaísta é, de certo modo, de fácil assimilação, resta a indagação sobre como ele é traduzido no tecido cinematográfico de *October*.

A alternância entre o espaço documental e o espaço formal tem o seu ápice no trecho do filme no qual os insurgentes deparam-se com uma reação

⁵⁸⁵ Cabe ressaltar aqui que a cinodialética de Eisenstein baseia-se na “edificação do cinema como lugar específico da fusão entre o sentir e o pensar – a percepção visual organizada de modo a projetar a ‘reflexão abstrata no seio da ação prática’ e a ‘devolver sensualidade à ciência’” (XAVIER, 2008, p. 134).

violenta das forças armadas oficiais, que ordenam a elevação da ponte que conecta o centro político dos demais distritos urbanos. Conforme a ponte é suspensa mecanicamente, os revolucionários são atacados – seja por tiros, seja por agressões verbais e físicas de um conjunto de burgueses defensores do regime –, culminando a cena com a morte de muitos deles, emblemática por dois elementos. De um lado, o corpo de uma insurgente inicialmente disposto no limiar da ponte, seus longos cabelos e sua mão direita sobre a parte oposta da construção. De outro, um cavalo morto preso a uma charrete pende de uma metade da ponte até que, quando a suspensão se dá por encerrada, o animal tomba na água. Ao final desta sequência, a ponte elevada ocupa por segundos a extensão de toda a tela, sendo este momento caracterizado por Krauss como significativo do espaço formal, ao contrário do início do trecho, fundamentalmente documental.⁵⁸⁶ Tal passagem de um espaço a outro é interpretada pela crítica como o momento culminante de *October*, a partir do qual o restante do filme focaliza uma tomada de consciência revolucionária:

The rest of *October* is a gradual movement toward the realization of the Bolshevik position: that the exercise of power belongs to those who go beyond what is given – who act to seize power and to hold it. And the great film equivalent that Eisenstein wanted to draw was between the leap of revolutionary consciousness which transcends the limits of the real to open up access to the future, and the leap of visual consciousness which goes beyond the normal bounds of a film space understood either as the reality of documentary or the reality of “art” (KRAUSS, 1973, p. 65).

Krauss também se volta para as primeiras sequências de *October* a fim de retirar dali constatações para o seu esquema dialético averso ao cinema obediente à decupagem clássica. Neste caso, a ensaísta observa as primeiras tomadas do monumento imperial de Alexandre III. Visto que a sequência revela a estátua a partir de recortes e fragmentos, há neste trecho uma ênfase dada ao espaço de construção da montagem, em detrimento do espaço real ou formal:

The effect of this sequence is that of an abstraction; neither the documentation of the statue nor the projection of it as an art object. It simply reflects a process of building, so that we see the truth that lies behind the autocratic presence of the statue: that political power is not given by God but is instead created through the acts of men. Eisenstein’s montage, by means of its construction, thus fill out the conceptual space of this creation (KRAUSS, 1973, p. 65).

⁵⁸⁶ Ismail Xavier faz referência também ao mesmo trecho de *October*: “Em *Outubro*, a ponte que liga para o centro de São Petesburgo é elevada para que seja reprimida uma manifestação de operários; a montagem ‘discursiva’ de Eisenstein não mostra simplesmente o fato naturalisticamente em sua continuidade (ponte se elevando), mas procura criar um espaço-tempo próprio, descontínuo, capaz de fazer daquele instante e daquele fato particular algo em que nosso olhar se detém para seguir direções de eventos simultâneos, de tal modo que a sua significação social (engrenagem da repressão *versus* manifestação popular) seja ‘figurada’ pela composição visual não natural que a montagem oferece. Desse modo, cada episódio deixa de ser apenas um elo na cadeia, mas compõe-se de tal modo que, pela estrutura da montagem, uma reflexão sobre o seu significado fique visualmente explícita [...] A respeito de *Outubro*, Eisenstein vai dizer que se trata mais de uma série de ensaios visuais em torno de temas extraídos dos fatos de outubro de 1917 do que a tentativa de um relato histórico voltado à representação íntegra desses mesmos fatos” (XAVIER, 2008, p. 131). O autor ainda estabelece uma diferença na própria trajetória de Eisenstein, ressaltando as distintas estratégias assumidas pelo cineasta, respectivamente, nas décadas de 1920 e 1930.

À construção cinematográfica do monumento, segue-se imediatamente a sua derrubada pelos revolucionários. Com este segundo exemplo, compreende-se com mais clareza o argumento de Krauss. Os trechos iniciais de *October* baseiam-se em uma tomada simbólica do poder estatal, a partir da destruição do monumento representativo da autoridade. Trata-se, neste caso, de uma licença poética do cineasta, uma vez que a estátua de Alexandre III não se encontrava em Moscou, mas em São Petersburgo, local das insurgências. Além disso, a deposição ocorreria apenas em 1921, quatro anos após a revolução de 1917.⁵⁸⁷ Tal “imprecisão” documental afirma o cinema-discurso de Eisenstein na recriação do evento histórico visando a sua significação (e não a sua reconstituição). Há nela uma síntese da dialética cinematográfica a partir do conflito (salientado no enquadramento da câmera) entre duas ordens distintas: o monumento e a multidão. O cinema, portanto, é uma forma discursiva e ideológica fundada na noção de conflito “entre formas no interior de cada imagem, entre os diferentes planos, entre as expectativas da plateia e as combinações executadas, entre o fato e a manipulação pela montagem” (XAVIER, 2008, p. 133).

Esta “licença poética” à narrativa histórica realizada por Eisenstein é apropriada por Krauss no capítulo inaugural de *Passages in Modern Sculpture*. Nos momentos iniciais de “Narrative Time: the Question of the Gates of Hell”, ela retorna ao vínculo simbólico entre escultura e ideologia promovido por Eisenstein no começo de *October*, retirando daí a tese principal do livro:

The point of these sculptures – and of all sculptures – for Eisenstein is not its mimetic quality, not its capacity to imitate the look of living flesh, but its power to embody ideas and attitudes. It is Eisenstein’s most basic assumption that sculpture, all art, is fundamentally ideological (KRAUSS, 1981, p. 9).

A partir do argumento de que a **forma é ideológica**, Krauss passa a rever a história da escultura a partir do neoclassicismo, de uma perspectiva dicotômica entre o idealismo e a externalidade, entre um “narrar por imagens” e um “pensar por imagens”. **No que concerne especificamente à história do cinema experimental, as obras de Eisenstein e de Vertov são retomadas pelo cinema estrutural estadunidense enquanto modelos centrais de uma investigação, ao mesmo tempo estética e epistemológica, interessada na própria especificidade do *medium* cinematográfico.** Tal importância pôde ser constatada, por exemplo, no curso Vanguard Screens, que Krauss lecionou no Fall 2015 em companhia de Noam M. Elcott. Partindo da premissa de que a história da arte não pode mais ser pensada sem o filme e o vídeo, os professores organizaram o curso em torno das contribuições dos videoartistas e cineastas para o campo. Dentre os criadores, destacam-se evidentemente Godard, Eisenstein e Vertov, sendo a *lecture* sobre *Man with a Movie Camera* bastante elucidativa da proposta historiográfica dos professores.⁵⁸⁸ Conforme ressaltou

⁵⁸⁷ Tal informação foi encontrada no ensaio de Murray Sperber, “Eisenstein’s October”, publicado na revista *Jump Cut*, n. 14, 1977, p. 15-22.

⁵⁸⁸ Além de Godard, Vertov e Eisenstein, as aulas investigaram as contribuições do Cinema de Atrações, do Cinema Puro, do Cinema Surrealista, de Jean Epstein, de Chris Marker, do Cinema Estrutural, do Cinema Expandido, da Videoarte, de Harun Farocki, de William Kentridge, de James Coleman e de Tacita Dean. Não à toa, muitos desses nomes são centrais à discussão da *post-medium condition*, como se verá em seguida.

Krauss durante a aula ocorrida em 15 de setembro, o filme de Vertov seria um filme sobre o seu próprio processo de produção, incluindo-se aí o contexto final de exibição. Em “Lip Synch: Marclay not Nauman”,⁵⁸⁹ Krauss sintetiza assim a questão:

Dziga Vertov’s *The Man with a Movie Camera*, perhaps the most medium-specific film in the history of cinema, dramatizes the act of modernist self-reference that reveals the nature of the medium, as his own camera tracks the movie’s cameraman through the city, while the latter films the urban landscape from various conveyances such as cars or horse-drawn carriages. All the while, Vertov’s second camera performs an act of surveillance that provokes the viewer to reflect on the unseen cameraman who is even then filming the filmer. By dramatizing this normally invisible technician, Vertov forces into experience those parts of the cinematic medium – the camera and celluloid support of the filmic image – which are not usually exposed to view. Vertov’s prey, in manifesting the medium of his art, is wider than the physical support of the representation. As well, he dramatizes the fact of editing – the normally invisible joining together of sequences of action to produce a narrative – by reversing the forward motion of such narrative, to generate the feeling that the spools of film are being wound back through the projector’s gate onto the reels from which they originally issued – an effect Annette Michelson identifies with the poetic trope *hysteron proteron* (KRAUSS, 2010, p. 37-8).

Krauss faz referência ao ensaio “From Magician to Epistemologist – Vertov’s *The Man with a Movie Camera*”, publicado na *Artforum* em 1972, onde Michelson investiga o interesse de Vertov pelo tempo negativo – ou seja, a reversão da ordem temporal dos acontecimentos – enquanto procedimento de decodificação comunista da realidade. Ao batizar este procedimento de “*hysteron proteron*” – uma figura da retórica clássica baseada na inversão de ordenamento das ideias expostas –, Michelson reforça a analogia do filme enquanto linguagem, propondo também uma permeabilidade entre a linguística moderna do formalismo russo e a poética de Vertov.⁵⁹⁰ Enquanto mágico e epistemólogo,

⁵⁸⁹ Este ensaio foi publicado originalmente em 2006 na *October* n. 116, com o nome “Two Moments from the Post-Medium Condition”. Enquanto Marclay representa um momento, a obra de Sophie Calle é o segundo. Assim como Ed Ruscha elege como *medium* o carro para daí estabelecer o conjunto de regras que servirão de balizas para a sua prática, Sophie Calle adota como ponto de partida para a sua criação artística a pesquisa investigativa comum a detetives e jornalistas de modo a, no limiar entre ficção e realidade, entre público e privado, “construct the identity of a mysterious, absent center” (KRAUSS, 2011, p. 107), sendo *Le Carnet d’Adresses* (1983), *Prenez Soins de Vous* (2002) e *La Filature* (1981) os casos mais explícitos.

⁵⁹⁰ Michelson ainda ressalta a relação nada amistosa entre Eisenstein e Vertov: “For Eisenstein, *The Man with a Movie Camera* is a compendium of ‘formalist jackstraws and unmotivated camera mischief’” (MICHELSON, 1975, p. 99). A opinião de Eisenstein simboliza a rejeição da recepção russa para a pirotecnia cinematográfica de Vertov: “We know that his [Eisenstein’s] career produced not only an *oeuvre*, but that shadow *oeuvre* of unrealized projects, its poles defined by the projected filmic versions of *Capital* and of Joyce’s *Ulysses*. One might, in fact, see them as positing a shift from the articulation of a comprehensive and dialectical view of the world to the exploration of the terrain of the consciousness itself. I will suggest that it is Vertov who effects that shift, and who maps that terrain in *The Man with a Movie Camera* [...] Vertov’s disdain of the mimetic, his concern with technique and process, with their extensions and revelation, stamp him as a member of the Constructivist generation [...] The process of intellection elicited in the experience of the montage unit is thus hypostasized into the triadic rehearsal of the dialectic [...] This thematic interplay of magic, illusion, labor, filmic techniques and strategy, articulating a theory of film as epistemological inquiry, is the complex central core

o cineasta seria capaz de manipular os dados da realidade, chegando mesmo até inverter as ordens dos acontecimentos por meio de um emprego sistemático das técnicas cinematográficas.

De fato, a narrativa se constrói em um duplo começo – a plateia entrando na sala de projeção e o início do filme propriamente dito, equivalente ao despertar da cidade. É neste espaço entre as duas origens que se pode também observar o “hysteron proteron” de Vertov, uma vez que o filme começa de trás para a frente: das salas de cinema em que a população se reúne para adquirir consciência de sua luta diária exibida na tela. No filme, conforme as horas passam, os trabalhadores realizam seus afazeres e o cineasta, munido de seu equipamento cinematográfico, em seu trabalho específico, capta as imagens desse cotidiano das mais variadas maneiras, sendo um personagem onisciente capaz de se colocar nas situações mais excêntricas às práticas ordinárias de seus pares proletários. Krauss, por sua vez, chama a atenção para os atributos reflexivos do filme, como as cortinas venezianas, as lentes dos equipamentos (onde se nota a inscrição da marca Krauss, pontuou a professora sorratamente, notando ser este o tropo do filme: “every time you see the man with a movie camera, there is another camera”) e a porta giratória. Em conjunto, tais atributos instituem, conforme observa Annette Michelson,

the space upon which epistemological inquiry and the cinematic consciousness converge in dialectical mimesis [...] The evolution of his [Vertov's] work, and of the master work with which I'm now concerned, renders insistently concrete, as in another dialectical icon, that philosophical phantasm of the reflexive consciousness, the eye seeing, apprehending itself through its constitution of the world's visibility (MICHELSON, 1975, p. 97-8).

É precisamente este espaço que é também investigado pelos cineastas experimentais estadunidenses em torno do Anthology Film Archives.

5.1.3

A especificidade agregada do cinema estrutural

“Paul Sharits: Stop time” é o segundo ensaio onde Krauss elege como objeto de análise unicamente uma obra cinematográfica. Nele, a temporalidade surge não tanto como contingência histórica, mas enquanto contingência do *medium*, isto é, uma questão formal. Não à toa, o ponto de partida para a análise de *Soundstrip/Filmstrip* (1971) é uma pergunta bastante cara ao círculo dos cineastas estruturais estadunidenses: “If the notion of purity is used as part of the grammar of essences, how would one go about isolating the pure film, the film as such?” A resposta é dada logo em seguida:

We tend to think of purity as a function of simples, as part of a process of reduction. Whereas, it may be only a relatively complex object that can reveal the totally synthetic nature of the experience of film. *Filmstrip, Sounstrip* [*sic.*], a film which Paul Sharits exhibited [...] is an object of great complexity whose

around which Vertov's greatest work develops” (MICHELSON, 1975, p. 100-1 e 106). Michelson compara ainda o filme de Vertov ao Monumento de Tatlin, vendo neles proximidades formais em torno de uma semântica da construção.

goal is to make available, at any moment of one's experience of it, the parameters of that synthesis (KRAUSS, 1973, p. 71).

Sharits, ao lado de Hollis Frampton e Michael Snow, foi um dos cineastas estruturais estadunidenses mais engajados no Anthology Film Archives nas décadas de 1960 e 1970. Fundado por Jonas Mekas, Jerome Hill, P. Adams Sitney,⁵⁹¹ Peter Kubelka, e Stan Brakhage, o AFA transformou-se rapidamente em ponto de encontro e de debate entre artistas, cineastas e compositores, que se reuniam todas as noites para ver e discutir um repertório de filmes modernistas que incluía o cinema vanguardista francês e soviético, o documentário silencioso britânico, bem como os primeiros cortes de suas produções e os clássicos de Charles Chaplin e Buster Keaton.⁵⁹² Integrante deste grupo, Sharits esteve também interessado em investigar a fundo os componentes basilares da prática cinematográfica, seja fazendo convergir a trajetória de visão da câmera, do projetor e do observador,⁵⁹³ seja tornando palpável a própria tela de projeção;

⁵⁹¹ Sitney é considerado um dos grandes teóricos do grupo, tendo elaborado textos em que define e distingue as novas tendências experimentais do cinema estadunidense, revelando, portanto, não se tratar de um grupo coeso em torno de uma única proposta estética. Em “O cinema estrutural”, publicado originalmente na revista *Film Culture* n. 4, no verão de 1969, Sitney define do seguinte modo esta corrente: “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 (o 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” (SITNEY, 2015, p. 11). O cinema estrutural de Michael Snow, George Landow, Hollis Frampton, Paul Sharits, Tony Conrad, Ernie Gehr e Joyce Wieland, apesar de representar uma outra tendência de experimentação em relação às formas mitopoéticas do início dos anos 1960 – ilustrada por *Meshes of the Afternoon*, de Maya Deren, e investigada profundamente por Stan Brakhage – mantém uma relação dialética com elas, uma vez que surge a partir da sensibilidade de seus predecessores. Nesta genealogia, há uma outra figura de importância central para o cinema estrutural: Andy Warhol, cuja produção audiovisual, vale ressaltar, fora bastante estimulada por Jonas Mekas. *Sleep* (1963) – que Arthur C. Danto associa ao fato biográfico de seu autor ser um *sleepwatcher* e também às figuras de Picasso descritas por Leo Steinberg – é bastante significativo desta passagem do cinema lírico para o cinema estrutural, visto não se tratar nem de um transe nem de um filme onírico (lembre-se de *Meshes of the Afternoon*, quando a protagonista, logo no início do filme, senta na poltrona e fecha os olhos), mas de seu oposto: vê-se um homem dormindo durante cinco horas e vinte e seis minutos. Nota-se aqui alguns dos procedimentos caros ao cinema estrutural: meia dúzia de planos, *loop*, congelamento da imagem e a longa duração. Refletindo sobre estas imagens em movimento, Danto afirma que o filme *Empire* é “uma obra filosófica quase tão profunda quanto a *Brillo Box*”, pois “Warhol mostrou que, num ‘retrato em movimento,’ nada tem que se mover. Na verdade, somente num retrato em movimento é que uma coisa pode realmente ficar parada” (DANTO, 2012, p. 110-2).

⁵⁹² O Anthology Film Archives ainda permanece aberto, conservando a proposta original de ser um reduto de cineastas experimentais, considerando o filme enquanto uma *art form*. Sua sede atual em Nova York é na 32 Second Avenue. Foi lá que vi os novos filmes de Mekas, *My Mars Bars Movie* (2012) e *Life of Raimund Abraham* (2013), tendo a estreia deste último contado com a presença do próprio cineasta. Cabe notar ainda que, na última década, foram realizadas no Rio de Janeiro mostras inteiramente dedicadas aos expoentes do cinema estrutural: *Stan Brakhage – A aventura da percepção* (Caixa Cultural, 2009); *Jonas Mekas* (CCBB, 2013); *Andy Warhol 16mm* (Caixa Cultural, 2011); *Kenneth Anger, o fetichista pop* (CCBB, 2011); *Chris Marker: Bricoleur Multimídia* (CCBB, 2009); e *Cinema estrutural* (Caixa Cultural, 2015), *Cinema é liberdade: Derek Jarman* (Caixa Cultural, 2016), todos oferecendo, além dos filmes, catálogos excepcionais contendo alguns dos ensaios mais importantes dessa geração.

⁵⁹³ O melhor exemplo aqui são os filmes de Michael Snow, “o decano dos cineastas estruturais” (SITNEY, 2015, p. 17): “Michael Snow’s *Wavelength*, a 45-minute, single, almost uninterrupted zoom, captures the intensity of this research into how to forge the union of such a trajectory into

seja, ainda, trazendo à visibilidade o próprio enquadramento cinematográfico, com seus buracos dentados, suas películas chamuscadas, seus arranhões e demais ruídos visuais.

O grupo em torno do AFA é modernista, portanto, por investigar o espaço-tempo próprio construído pelo discurso cinematográfico. A especificidade do cinema é batizada pelo conceito de dispositivo cunhado pelo teórico francês Jean-Louis Baudry, traduzido então pela teoria anglo-americana como “apparatus”. Enquanto dispositivo, o cinema seria um sistema constituído por três níveis articulados, assim descritos por Ismail Xavier: “1) a tecnologia de produção e exibição (câmera-projetor-tela); 2) o efeito psíquico de projeção-identificação e o ilusionismo; 3) o complexo da indústria cultural como instituição social produtora de um certo imaginário” (AUMONT, 2004, p. 46). Sendo assim, a especificidade do filme não reside apenas em um único elemento: o suporte físico da imagem – a película cinematográfica – ou a tela de projeção, ou ainda a própria fenomenologia da projeção, mas em uma tensão entre estes elementos, conforme Krauss lembra em *A Voyage on the North Sea*:

The rich satisfactions of thinking about film’s specificity at that juncture derived from the medium’s aggregate condition, one that led a slightly later generation of theorists to define its support with the compound idea of the “apparatus” – the medium or support for film being neither the celluloid strip of the images, nor the camera that filmed them, nor the projector that brings them to life in motion, nor the beam of light that relays them to the screen, nor that screen itself, but all of these taken together, including the audience’s position caught between the source of the light behind it and the image projected before its eyes (KRAUSS, 1999, p. 25).

O cinema estrutural⁵⁹⁴ é modernista na medida em que os cineastas nele engajados buscam investigar a especificidade do *medium* na unidade da experiência cinematográfica na qual todos os elementos que a integram mantêm uma relação de interdependência. Xavier sugere que o cinema estrutural

something both immediate and obvious. In its striving to articulate what Merleau-Ponty had termed the preobjective, and thus abstract, nature of this connection, such a link could be called a ‘phenomenological vector’” (KRAUSS, 1999, p. 25). O cinema estrutural é denominado na perspectiva deleuziana de André Parente como um cinema-matéria: “O cinema experimental, que chamamos ‘cinema-matéria’ – ‘cinema estrutural’ para Sitney, ‘acinema’ para Jean-François Lyotard e ‘cinema gasoso’ para Deleuze –, produz uma imagem anterior ao espaço-tempo contínuo da imagem-movimento. Neste cinema, qualquer imagem pode se ligar a qualquer outra, sem limite espaço-temporal. No cinema-matéria, o corpo é liberado da percepção humana e das relações sensório-motoras que a percepção implica.” *La Région Centrale* (1971), de Snow, é o exemplo probatório deste cinema-matéria, visto que ele se constitui “pela superação das coordenadas humanas e pela elevação da percepção e do corpo a uma variável universal, em que se trocam as imagens, corpos e eixos” (PARENTE, 2013, p. 55). Michelson recorda que este filme “was conceived and shot during the two years which followed the most intensive period of America’s space program, culminating in the fulfillment of the Apollo Mission, itself the most extensively filmed and televised event in history” (MICHELSON, 1979, p. 122).

⁵⁹⁴ Ao refletir sobre a expressão cinema estrutural, Jacques Aumont ressalta o seguinte: “Houve filmes considerados ‘estruturais,’ como os de Hollis Frampton, Paul Sharits ou Peter Gidal. Na maioria dos casos, este epíteto – sem dúvida inspirado pela moda do estruturalismo nas ciências humanas e, por ricochete, na crítica de cinema – significava, sobretudo, que eram montados de forma extremamente calculada, em função de um pequenínimo número de parâmetros (como os *flicker-films* de Sharits, que juntavam pequenos pedaços de filmes, alguns dos quais monocromos e outros que recuperavam um material representativo deliberadamente empobrecido e simplificado). No entanto, a ideia de estrutura pode valer, *a priori*, para qualquer filme” (AUMONT, 2006, p. 166-7).

estadunidense, ao focalizar a condição agregada de articulação entre os níveis e elementos constituintes do dispositivo, ajuda o cinema a se consolidar enquanto objeto de discurso. Trata-se de um projeto de tendência fundamentalmente intelectual, seja por estabelecer um cinema-jogo no qual as imagens se combinam de acordo com uma determinada lei de composição relacionada a uma operação cognitiva (como nos filmes de Hollis Frampton), seja ainda por fazer da estrutura do filme uma metáfora da atividade perceptiva. Em última instância, esta situação funciona também como um modelo fenomenológico da relação do indivíduo com o seu entorno, uma vez que todas as dimensões da experiência cinematográfica não existem isoladas umas das outras, mas se autoimplicam a todo momento:

Tal cinema intelectual concentra-se, sem heroísmo e sem a liturgia dos poderes criadores da subjetividade, na produção de metáforas capazes de provocar uma reflexão sobre as relações que a consciência estabelece com o mundo e o modo como, nesse comércio consciência/mundo, consolidam-se determinadas estruturas de espaço e tempo. Nos anos 1960, um cinema europeu inscrito no terreno da narração procurou constituir uma “fenomenologia” voltada para a experiência intersubjetiva e imersa no espaço dramático das relações sociais. No cinema intelectual da vanguarda, tal fenomenologia encontra seu correlato, dentro de uma outra tendência exploratória: aqui, não é a percepção do eu, a comunicação e as contradições das subjetividades em sua existência social que constituem o objeto de reflexão; é a atividade perceptiva, em sua dimensão mais pura (a constituição do mundo natural) que emerge como o objeto fundamental de um discurso que procura lidar com noções universais como espaço, tempo, matéria, energia (XAVIER, 2008, p. 124).

Pode-se dizer que uma das vozes que mais ajudaram a fortalecer a analogia entre o cinema e a consciência humana foi justamente a de Annette Michelson. Considerada por Ismail Xavier – que a teve como sua orientadora de doutorado – como “a principal intérprete da vanguarda americana dos últimos dez anos” (XAVIER, 2008, p. 124), Michelson elaborou importantes ensaios sobre o cinema experimental,⁵⁹⁵ como comprovam “Toward Snow” (*Artforum*, 1971) e “About Snow” (*October*, 1979). No primeiro, a autora inicia sua reflexão sobre a obra de Michael Snow a partir da analogia entre a consciência e o cinema:

There is a metaphor recurrent in contemporary discourse on the nature of consciousness: that of cinema. And there are cinematic works which present themselves as analogues of consciousness in its constitutive and reflexive modes, as though inquiry into the nature and processes of experience had found in this century’s art form, a striking, a uniquely direct presentational mode. The illusionism of the new, temporal art reflects and occasions reflection upon, the condition of knowledge [...] Epistemological inquiry and cinematic experience converge, as it were, in reciprocal mimesis (MICHELSON, 1971, p. 30).

⁵⁹⁵ Além destes ensaios, Michelson elabora um conjunto de escritos voltados para a prática cinematográfica, tais como: “Eisenstein at 100: Recent Reception and Coming Attractions” (*October* n. 88, 1999); “Dr. Crase and Mr. Clair” (*October* n. 11, 1979); “A World Embodied in the Dancing Line” (*October* n. 96, 2001); “Frampton’s Sieve” (*October* n. 32, 1985), entre outros.

*Wavelength*⁵⁹⁶ – “monument to time” filmado por Michael Snow em 1966 e recebido pela crítica com bastante entusiasmo – é um caso paradigmático na medida em que o *zoom* em funcionamento durante os 45 minutos do filme estimula no observador a sensação de que o movimento da câmera possui invariavelmente um destino final, um ponto de chegada, mesmo que este não seja reconhecido de antemão. Este efeito perceptivo resulta da consideração do movimento em direção à fotografia de ondas presa na parede oposta do *loft* enquanto um fluxo composto, todavia, por eventos discretos, ou seja, de fotogramas. Mas este mesmo fluxo, ao gerar a sensação gradativa e inexorável de um ponto de chegada estreitamente vinculada à redução do enquadramento visual constitui um horizonte de expectativa. No início do filme, o observador parte de um recorte amplo que lhe permite observar os movimentos e os elementos mais gerais da sala – desconhecendo, contudo, as suas motivações – para, conforme a experiência se desenrola, passar a nutrir uma expectativa em relação ao seu desenlace.⁵⁹⁷ Em suas palavras,

We are proceeding from uncertainty to certainty, as our camera narrows its field, arousing and then resolving our tension of puzzlement as to its ultimate destination, describing, in the splendid purity of its one, slow movement, the notion of the “horizon” characteristic of every subjective process and fundamental as a trait of intentionality (MICHELSON, 1971, p. 31).

Este vetor fenomenológico reintroduz, segundo Michelson, a questão da narrativa compreendida aqui enquanto um fluxo fundamentalmente temporal e dirigido a um destino. Trata-se de uma reintrodução, uma vez que, até então, a produção experimental estadunidense, ao investigar radicalmente os procedimentos de montagem, teria distendido de tal modo a continuidade do filme de maneira a negar qualquer tensão narrativa. Frente à visão quintessencial dos vídeos de Stan Brakhage, onde o que se exhibe são imagens-fotogramas instáveis que parecem residir no próprio olho,⁵⁹⁸ Snow restaura a profundidade

⁵⁹⁶ Uma pequena curiosidade: assisti a este filme com Krauss ao meu lado, cochilando em determinadas passagens. Em seguida, quando da exibição de um filme de Paul Sharits, Krauss se retirou, desculpando-se: “I’m epileptic”.

⁵⁹⁷ Em “About Snow”, Annette Michelson propõe uma relação genealógica entre o interesse de Snow pelo enquadramento às obras que Duchamp realizara em vidro, nas quais o enquadramento é investigado enquanto uma estratégia compositiva que paradoxalmente desafia a integridade e a pureza do plano pictórico modernista.

⁵⁹⁸ A aventura da percepção proposta por Brakhage é assim descrita por Ismail Xavier: “Brakhage propõe o artista como vidente, aquele que possui a imagem reveladora com o olho fechado e que vê com os olhos da mente. No seu cinema, a percepção convencional do mundo exterior se desintegra para dar lugar ao conjunto de procedimentos capazes de produzir uma metáfora para estas visões interiores” (XAVIER, 2008, p. 121). Annette Michelson observa em “About Snow” que *Wavelength* dialoga explicitamente com Brakhage, sendo as duas vertentes interligadas pela primazia idealista da visão: “This work came, as if in ironic response to Brakhage’s characteristically categorical declaration: “My eye, tuning towards the imaginary, will go to any wavelengths for its sights [...] Two related factors assured a continuity between the theory and practice of these two successive periods, between, let us say, the work of Stan Brakhage and that of Michael Snow: an insistence on the primacy of vision and a correlative emphasis on the primacy of Light” (MICHELSON, 1979, p. 113-5). De um lado, Brakhage adota um modo de produção artesanal – cujo emblema sem sombra de dúvida é *MothLight* (1963), onde o cineasta dispensa a câmera para fazer a seu modo uma película cinematográfica formada por uma coleção de asas de insetos, pétalas de flores, folhas de grama, pressionadas por duas tiras de 16mm – afim a uma poética romântica associada tanto à espacialidade óptica quanto à dinâmica gestual dos expressionistas abstratos (Brakhage, de fato, produziu muitos *hand-painted films*). Já na virada da

do espaço narrativo, reinserindo a expectativa no núcleo mesmo da forma fílmica, conforme Michelson esclarece em “About Snow”:

Creating a radically new conception of filmic action as being literally the camera’s use and exhaustion of a given space, punctuated by changes of stock, filters, light flares, superimpositions, alternations of positive and negative image, Snow made of the slow and steady optical tracking shot or zoom the axis of a displacement whose perceptual solicitations and formal resonance are those of narrative action [...] Snow invented, in the camera’s trajectory through empty space towards the gradually focused object on the farthest wall, a reduction which, operating as the generator of the spatiotemporality of narrative, produces the formal correlative of the suspense film (MICHELSON, 1979, p. 113-8).

As dinâmicas do processo perceptivo associado unicamente à visão é uma das preocupações formais e temáticas mais recorrentes da poética de Michael Snow. Especificamente em relação à estratégia redutiva de *Wavelength*, Michelson sugere haver aí uma espécie de materialização do esquema perspectivo renascentista no interior da experiência cinematográfica, tecendo o elo, portanto, entre as convenções respectivas à pintura e ao cinema. Se assim é, ao investigar positivamente os atributos inerentes ao dispositivo cinematográfico, os filmes de Snow – *Wavelength*, mas sobretudo *La Région Centrale* – estabelecem um espaço próprio ao sujeito transcendental enquanto indivíduo cognoscente destituído de corpo (lembre-se aqui do modelo da câmara escura)⁵⁹⁹ que ordena e domina o universo.

Não é difícil observar, neste ponto, algumas ressonâncias do Modernismo *greenbergiano*, em especial a dimensão fenomenológica batizada de *opticalidade*. O sujeito transcendental pressuposto nos filmes de Michael Snow e de Stan Brakhage é, com isso, mais um passo dado em direção à *opticalidade* modernista através da investigação da especificidade, não da pintura, mas do cinema. Se a *opticalidade* pictórica encontra na materialidade do suporte o seu próprio obstáculo, o filme modernista, por sua vez, é capaz de transcender este impasse, permitindo a Michelson introduzir “About Snow” do seguinte modo: “A decade and a little more have passed since Jules Olitski wistfully revealed his desire to spray color upon the vacant air, a fantasy anticipated and realized some seventy-five years before in the projection of the first tinted film” (MICHELSON, 1979, p. 111).

A menção de Michelson à obra de Olitski – pintor cuja produção, como se discutiu anteriormente, é um dos emblemas do “color-field painting” – não é de modo algum arbitrária. Ela anuncia a articulação entre a *opticalidade* fenomenológica de Greenberg e Fried, a aporia modernista do Minimalismo e as investigações em torno do cinema estrutural. Desse modo, a dupla ênfase no substrato material do filme (o quadro, a continuidade da película, os grãos e as

década há um desvio analítico dos cineastas em relação a este “hallucinated gaze” vinculada também a uma desertização das experiências cinematográficas: “The hallucinated viewer was, so to speak, replaced by the cognitive viewer, but common to them both was the status of transcendental subject” (MICHELSON, 1979, p. 116).

⁵⁹⁹ Michelson relativiza a própria conclusão ao listar o conjunto de efeitos cinematográficos (filtros, sobreposições, alternância entre imagens e seus negativos, bem como passagens captadas em diversas horas do dia etc.) que Snow utiliza para questionar este fluxo contínuo afim à construção perspectiva. Conforme sintetiza Sitney, “coisas acontecem no quarto de *Wavelength*, e coisas acontecem ao filme sobre o quarto” (SITNEY, 2015, p. 19).

marcas na superfície, a emulsão, a planaridade do suporte etc.) e também nos sistemas estruturais impessoais (que, por sua vez, vinculam-se também aos experimentos da música serial) sublinham o pertencimento destas produções cinematográficas a uma única sensibilidade. Trata-se, para Susan Sontag, de um novo classicismo pautado por uma exploração do impessoal associada à substituição, conforme sintetizou Hal Foster, do cartesianismo do “I think” e do expressionismo do “I express” pela fenomenologia do “I perceive”. É justamente este quadro geral que permite a muitos autores questionar a narrativa linear de Sitney para o cinema estrutural, encarando-o apenas como um desenvolvimento dialético do cinema lírico estadunidense.⁶⁰⁰ Não à toa, Jacques Aumont vê no cinema estrutural uma tendência de essencialização da imagem, associada, segundo o autor, à sua proximidade com a arte contemporânea:

A arte do cinema é situada com precisão no campo da “arte contemporânea”, pronta a aí deixar sua especificidade (o cinema “estrutural” de Sharits e Kubelka encontra a pintura ótica e a pintura abstrata, e as imagens-palavras de Frampton encontram o *pop* e a Arte Conceitual) (AUMONT, 2012, p. 66-7).

Com o cinema estrutural norte-americano, observa-se, portanto, um desvio modernista, porque, se permanece a preocupação *greenbergiana* com a especificidade do *medium* – a despeito mesmo da hostilidade dos artistas a Greenberg –, ela passa a ser definida de tal maneira a considerar uma especificidade composta afim à condição agregada do dispositivo cinematográfico. Em *Under Blue Cup*, Krauss reitera o essencialismo do filme estrutural, em oposição às desconfianças pós-estruturalistas:

In searching for the bedrock of its medium [...] structuralist film thumbs its nose at the idea of antiessentialism, deconstruction’s scorn for “self-presence,” [...]. Instead the movement embraces essentialism, believing that every part of the apparatus is such a constant material that it cannot be continually “reconstituted” by the viewer of the film (KRAUSS, 2011, p. 95).

5.1.4

O terceiro sentido de Sharits, Coleman, Marclay e Kentridge

5.1.4.1

Paul Sharits e o modo analítico da consciência

A trajetória de Paul Sharits – foco de dois ensaios de Rosalind Krauss – ilustra, de certo modo, a aproximação entre pintura e cinema, visto que ele

⁶⁰⁰ Há também outros questionamentos aos textos de Sitney, especialmente aqueles que apontam para uma espécie de corporativismo míope do autor, que só enxerga as produções cinematográficas norte-americanas que circularam no pequeno circuito formado pelas exibições na Film-Makers’ Cinemateque e pelas publicações da *Film Culture*. Este é, por exemplo, o ponto de vista de George Maciunas em seu “Alguns comentários sobre o cinema estrutural, de P. Adams Sitney”, publicado originalmente na *Film Culture Reader* em 1969. Para uma análise bastante interessante a respeito das relações entre os cineastas estruturais e o Minimalismo norte-americano, veja-se o ensaio “O cinema estrutural norte-americano (1965-1972): sobre os debates em torno do termo”, que Theo Duarte elaborou para a mostra de cinema estrutural na Caixa Cultural.

iniciou a carreira como pintor, abandonando-a apenas para se engajar com o filme, “tentando isolar e extrair a essência dos aspectos de sua representação” (SHARITS, 2006, p. 423). Em ensaios como “Words per Page”, Sharits questiona a tradição cinematográfica por meio de uma aproximação com a produção artística contemporânea, comprovada explicitamente no trecho a seguir pela sua menção à *objecthood* de Fried e também por suas considerações minimalistas do filme que parecem irrevogavelmente terem sido retiradas de textos de Robert Morris e Donald Judd:

A “objetividade” é alcançada com: a intensificação da materialidade (ênfase repetitiva das “falhas” no processo, uso excessivo de acumulação variável, interseção, deixando os materiais moldarem a si próprios, e assim por diante); a divisão interna uniforme das partes para criar uma sensação de isotropia e permitir uma *Gestalt* simples o bastante para que o todo pareça não relacional; o uso de sistemas *a priori* de ordenação serial ou não hierárquica ou contingente ou aleatória ou numérica (SHARITS, 2015, p. 158-9).

Sendo um dos emblemas da tendência intelectual do cinema estrutural-fenomenológico estadunidense, a obra de Paul Sharits também descarta o cinema diegético. Dentre as suas produções mais influentes, Krauss considera a instalação *Soundstrip/Filmstrip* uma síntese de sua produção, notadamente com um viés abstrato. “It is in his capacity for abstraction”, declara Krauss, “that I believe Sharits’s strength is to be found” (KRAUSS, 1976). Esta instalação é completamente destituída de quaisquer referências narrativas: sem personagens nem arco dramático, sem cenas nem cenários, a obra de Sharits exhibe a própria fita de celuloide, condensando na própria exibição temporalidades distintas. Formado por quatro telas justapostas, este “espetáculo panorâmico”, em vez de estimular o mergulho do observador na ilusão filmica, o faz observar a própria lógica de projeção, uma vez que os quatro projetores não estão escondidos de sua vista, mas diante dela:

The plane of illusion is undermined, or bracketed, almost immediately, for the space of *Soundstrip/Filmstrip* (the gallery in the case I’m describing) contains the implements of its projection. The four machines from which the composite image emerges are mounted on four monolithic bases, and these are placed, free-standing, within the room, like furniture or objects around which we are free to move. Right away, then, we realize that we are not in the middle of the filmic illusion, as we would be when seated in a theatre, oblivious to the hidden machinery in the projection booth mounted behind us. We are, instead, at a tangent to the illusion, forcibly aware of the generative pair: projector/projected; aware, that is, of the mechanisms that are closer to the birth of the illusion [...]. In *Soundstrip/Filmstrip* the presence of the projector in our space does not simply qualify the experience of the illusion by stating, “this is a projected reality.” Through the sculptural isolation of the projectors and their stands, it establishes the work’s involvement with its own material basis⁶⁰¹ (KRAUSS, 1976).

⁶⁰¹ Além de “Paul Sharits: Stop Time”, Krauss escreve um outro ensaio sobre a obra do cineasta e publicado em 1976 no catálogo *Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects* (Albright-Knox Gallery, Buffalo, Nova York). O texto foi encontrado em um website sem páginas e é dele que retiramos também algumas citações, sendo esta pontualmente seguida de uma comparação com a decisão de Vertov de exibir os projetores no início de *The Man with a Movie Camera*.

Cada tela desta “location film piece” exhibe um campo cromático resultante da projeção da película emulsionada.⁶⁰² Este campo não é, todavia, homogêneo, apresentando três tipos de ruídos lineares. O primeiro, encontrado na borda superior, refere-se à imagem das perfurações a intervalos regulares que permitem o acoplamento da película ao cinematógrafo. Logo abaixo, encontram-se as outras duas linhas brancas resultantes de incisões de Sharits no próprio celuloide, sendo a intermediária delimitada por contornos granulados pretos.

As diferenças visuais entre as duas linhas paralelas inferiores – uma mais poluída do que a outra – revela uma diferença temporal entre elas, realizadas por meio de um processo iterativo, devido a, em cada quadro, Sharits ter produzido uma linha horizontal na película cinematográfica “vazia”, raspando a sua emulsão. Em seguida, realizou uma *back-projection*, capturando esta exibição. A nova película foi então submetida ao mesmo processo, sendo possível notar a diferença entre as duas linhas inferiores. Se é possível, na observação, constatar a diferença formal dos elementos lineares, o mesmo não pode ser dito para a identificação desse processo iterativo. Sendo assim, *Soundstrip/Filmstrip* condensa dois tipos de imagem em sua exibição: a imagem da incisão concretamente encontrada na película e a imagem da imagem da primeira operação e também das perfurações.

Semelhante condensação temporal é encontrada de outro modo na própria disposição do filme, pois os quatro quadros justapostos sugerem uma película que corre da direita para a esquerda, sendo esta sugestão questionada pelas diferenças (de velocidade, de tonalidade cromática e também de localização das faixas horizontais) entre eles. Em conjunto, esses procedimentos tornam visíveis na experiência cinematográfica muitos dos elementos que a caracterizam, mas que permanecem geralmente ausentes do campo visual: a película, a emulsão, a tira de celuloide etc. A reflexividade da obra, ao encenar a tira de celuloide, a revela como um objeto tanto físico quanto estático, uma vez que sublinha a sua característica material e manipulável pelo cineasta e montador antes mesmo da projeção. *Soundstrip/Filmstrip* exhibe, portanto, cada quadro enquanto um *frame* estático que, em conjunto, gera a impressão de movimento lateral do celuloide cinematográfico. Ocorre algo análogo com o som desse trabalho: em cada tela, repete-se em *loop* uma sílaba da palavra “*miscellaneous*”. Aqui, sublinha-se o interesse de Sharits pela analogia entre o cinema e a linguagem – evidente, por exemplo, nos filmes *N:O:T:H:I:N:G* e *T,O,U,C,H,I,N,G*, nos quais as vírgulas e os pontos sublinham a operação linguística de montagem – quando o cineasta considera, por exemplo, “uma sequência de fotografias uma ‘frase’” (SHARITS, 2006, p. 424). Neste caso, cada tela é um fonema cuja significação advém da articulação e da combinação entre as demais.⁶⁰³

⁶⁰² *Location film pieces* é o nome dado por Sharits às suas instalações. A respeito de *Soundstrip/Filmstrip*, o artista ressalta, no ensaio “Ver/Ouvir”, a sua preocupação com a dimensão espacial da música: “Durante a realização de *Soundstrip/Filmstrip*, a primeira dessas peças de ‘localização’, eu tinha em mente algumas das formas que comecei a admirar nos últimos quartetos de Beethoven. Quando vários amigos cineastas assistiram a essa peça comigo antes de sua primeira exibição pública, um deles, Michael Snow, observou que o trabalho lhe havia lembrado os Concertos de Brandenburgo. De qualquer modo, Beethoven ou Bach, o fato de ver que minha noção de ‘musicalidade’ do trabalho não era apenas uma fantasia pessoal e singular foi gratificante para mim” (SHARITS, 2006, p. 428).

⁶⁰³ “Ao fazer filmes”, declara Sharits, “sempre estive mais interessado pelas estruturas do discurso, pelas pulsações musicais e temporais na natureza, do que pelas artes visuais como modelos exemplares de composição” (SHARITS, 2006, p. 423). A analogia também é

Esta tensão entre o *frame* e a tira, entre algo estático e algo em movimento, entre o fragmento e a continuidade de uma sucessão temporal, fundamenta também, como se viu mais acima, a consideração de Krauss sobre o corte cinematográfico a partir do qual ela analisa a obra de Richard Serra. No caso de “Paul Sharits: Stop time”, como o próprio título indica, Krauss argumenta em nome da interrupção do fluxo temporal, enxergando nele a possibilidade reflexiva que ela denomina de “analytic mode of consciousness”. Sendo assim, contra a sucessão temporal, a ensaísta sublinha a importância de um exercício autorreflexivo – afim, portanto, à sensibilidade modernista definida em “A view of Modernism”:

What is relevant to *Filmstrip* is the demonstration of that kind of temporality which is at the very heart of film. For film, indeed is the recorded passage of time, an approximation of experience as it unrolls away from the past and toward the future. One can of course stop time within one’s own experience; once can remove oneself from experience by reflection, by an act of consciousness that tries to stand outside itself and look back analytically on its own process of cognition. Yet, that act of standing outside interrupts experience, changes it. And one is felt between the tension between analytical reflection and a consciousness fully embedded in the flow of experience (KRAUSS, 2010, p. 61).

Soundstrip/Filmstrip oferece ao observador, portanto, uma experiência simultânea dos componentes abstratos do filme, bem como da realidade mesma desta experiência, ao contrário do “cinema normativo [onde] não vemos o movimento da película (a menos que ela esteja arranhada) nem temos a consciência da sucessão de fotogramas (a menos que o projetor esteja ‘mal ajustado’)” (SHARITS, 2015, p. 161). À tensão entre o fluxo do filme e o *frame* estático que o compõe, tem-se então o conflito entre a experiência e o pensamento sobre esta: “what we see, then are two ‘objects’ of tremendous beauty: the powers of thought to reflect on its own process; and the unified field of our cognitive reality” (KRAUSS, 1976).

A interrupção da experiência diegética cinematográfica é observada também por Krauss em outros filmes de Sharits, desta vez sob a égide do informe. No verbete “Moteur!” de seu dicionário, a ensaísta analisa o modo como a redução fenomenológica é traduzida pelo cineasta nos filmes *N:O:T:H:I:N:G* e *T,O,U,C,H,I,N,G*, ambos de 1968 e estruturados em torno da flicagem enquanto operação estrutural emblemática da montagem, análoga ao piscar dos olhos e aos impulsos cerebrais constituintes das sinapses.⁶⁰⁴ Tal procedimento resulta da alternância rápida entre fotogramas brancos e pretos, auxiliando os criadores em sua busca por um cinema abstrato vinculado, por sua vez, à evocação das primeiras experiências cinematográficas. Os *flicker films* são, para Jacques Aumont, as produções em que as indagações epistemológicas do cinema estrutural conseguem se materializar mais espetacularmente, visto que “piscar é um fenômeno óptico, mas tão radical que coloca em questão a percepção visual do espectador e até a própria ideia do cinematógrafo, porque

compartilhada por outros cineastas, a exemplo de *Poetic Justice* (1972), de Hollis Frampton. Mais recentemente, pode-se notar a mesma preocupação em alguns trabalhos de Gary Hill.

⁶⁰⁴ Cabe ressaltar que o *flicker film* é o *medium* de Sharits em outras produções, como *Ray Gun Virus* (1966), *Peace Mandala/End War* (1966), *Word Movie/Fluxfilm 29* (1966) e *Razor Blades* (1968).

esse termo, como se sabe, significa, por construção e etimologia, a inscrição de um movimento” (AUMONT, 2012, p. 67). De modo semelhante, Krauss considera o *flicker film* enquanto uma síntese entre a óptica (como vemos algo) e a mecânica (como se produz algo que nós vemos) do filme:

A flicker effect, well below the threshold of perception, is intrinsically a part of the phenomenology of film viewing. What the flicker film does is magnify this effect, raising it above the perceptual threshold, but maintaining nonetheless its rapid-fire impact. In this way, the optical information on the screen becomes the visual correlative of the mechanical gearing of lens and shutter (KRAUSS, 1976).

Em *N:O:T:H:I:N:G* e *T,O,U,C,H,I,N,G*, Sharits faz uso do *flicker film*, focalizando uma vez mais a tensão entre movimento e imobilidade. Mas, ao contrário do que se observa em outros filmes estruturalistas, o cineasta entremeia aos fotogramas imagens reconhecíveis de cenas violentas, como um homem cortar a própria língua com a tesoura e ataques ao olho humano que evocam *Le Chien Andalou*, de Dalí e Buñuel. Esta alternância entre as imagens e os fotogramas faz com que Krauss observe nesses filmes, não a confirmação de uma pureza estrutural cinematográfica, mas a encenação de um campo visual escópico pautado pela pulsação:

Far from seeming like a regression from abstract film back to realism, the flicker’s structural operation to dismantle the stability of the image-as-such (by cutting into the filmic illusion and giving the viewer the sense that he or she is actually seeing the frames passing through the projector’s gate) seems rather to be an act of violence (against the “Gestalt”), violence that can then be inhabited by a set of bodily correlatives, whether sexual or dismembering (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 137).

Não é difícil perceber as ressonâncias do pensamento de Roland Barthes. Em *O prazer do Texto*, o autor indaga:

O lugar mais erótico de um corpo não é *lá onde o vestuário se entreabre?* [...] é a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha), entre duas bordas (a camisa entreaberta, a luva e a manga); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento (BARTHES, 1987, p. 15-6).

Pode-se dizer que a flicagem atua na mesma direção erótica do que as intermitências que geram *o prazer do Texto*. De modo mais contundente, observa-se aqui o terceiro sentido de Roland Barthes neste ato de suspensão reflexiva que Krauss identifica nos filmes de Sharits.

Neste ensaio, Barthes parte da análise de alguns fotogramas de *Ivan, o Terrível*, filme épico em duas partes que Eisenstein dirigira a pedido de Josef Stalin.⁶⁰⁵ Ao analisar alguns fotogramas deste filme, Barthes define três níveis de sentido. O primeiro é o informativo, da comunicação, com os elementos cênicos

⁶⁰⁵ Originalmente concebido como uma trilogia, *Ivan, o Terrível* ficou incompleto dada a insatisfação do *premier* soviético com a representação do protagonista (Stalin projetava-se no personagem). A primeira parte fora lançada em 1944 e a segunda em 1958, então banida pelo ditador.

informando a respeito da história, cujo método de análise é a “primeira semiótica” da mensagem. Já o segundo nível é o simbólico, referindo-se diretamente ao ouro sendo entornado na cabeça de Ivan. Tal nível é estratificado, na medida em que o simbolismo se desdobra de algumas formas: o simbolismo referencial, “ritual imperial de batismo pelo ouro”; simbolismo diegético, afim ao tema do ouro e da riqueza; o simbolismo *eisensteiniano*, quando os elementos utilizados nesta cena (o ouro, a chuva etc.) são cotejados com outros exemplos retirados da poética do cineasta russo (algo próximo até de uma análise por estilo); e o simbolismo histórico, sendo este o nível da significação, “o seu modo de análise uma semiótica mais elaborada que a primeira, uma segunda semiótica ou neosemiótica, aberta, já não à ciência da mensagem, mas às ciências do símbolo (psicanálise, economia, dramaturgia)” (BARTHES, 2009, p. 48). Enquanto o primeiro não interessa a Barthes, o segundo é definido por ele de *sentido óbvio*, sendo intencional e retirado de um léxico geral dos símbolos. Trata-se de um sentido que se destina e vai ao encontro do observador. No caso de Eisenstein, o sentido óbvio é, previsivelmente, a revolução:

A arte de Eisenstein não é polissêmica: ela escolhe o sentido, impõe-no, assume-o [...] o sentido eisensteiniano fulmina a ambiguidade. Como? Pelo acréscimo de um valor estético, a ênfase. [...] A estética eisensteiniana não constitui um nível independente: ela faz parte do sentido óbvio, e o sentido óbvio é sempre, em Eisenstein, a revolução (BARTHES, 2009, p. 52).

Há ainda um terceiro sentido, cujo signo incompleto compõe-se de determinados elementos. No caso de *Ivan, o Terrível*, Barthes se refere a “uma certa capacidade da máscara dos cortesãos”. Este terceiro nível é o da *significância*: refere-se ao significante e não ao significado ligado a uma semiótica do texto. O terceiro sentido é o *sentido obtuso*, cuja apreensão, desviante e fugidia, tem o poder de ampliar o sentido óbvio, abrindo-se “ao infinito da linguagem”. De acordo com Barthes, ele possui uma força de desordem e uma certa emoção, não sendo situado nem objetiva nem estruturalmente na língua ou na fala:

O sentido obtuso é um significante sem significado; daí a dificuldade de nomear: a minha leitura fica suspensa entre a imagem e a sua descrição, entre a definição e a aproximação. Se não podemos descrever o sentido obtuso é porque, contrariamente ao sentido óbvio, ele não copia nada [...] Em suma, o terceiro sentido estrutura *de uma outra maneira* o filme, sem subverter a história (pelo menos, em S.M.E.); e por isso mesmo, talvez, é nesse nível, e apenas nesse nível, que surge finalmente “o filmico”. O filmico é, no filme, o que não pode ser descrito, é a representação que não pode ser representada (BARTHES, 2009, p. 58-62).

Sendo fundamentalmente um significante, o terceiro sentido é obtuso justamente por não ser subsumido por um significado unívoco. Os significantes que engendram o sentido obtuso são elementos secundários ao fluxo diegético principal, apresentando, portanto, um caráter de suplemento. Assim, só nos é possível realizar uma aproximação do filmico, entrevendo aí possibilidades de sentidos que surgem e escapam. O sentido obtuso suplementar é instável, figurando-se, portanto, como um *flicker*, já que “só pode movimentar-se

aparecendo e desaparecendo” (BARTHES, 2009, p. 60), fundando um jogo de presença/ausência.

O filmico, todavia, não existe independente do filme. De fato, Barthes não parte de uma estrutura sintagmática gratuitamente. A relação entre o filmico e o filme, entre o suplemento e o sentido óbvio, pressupõe o sistema narrativo como um campo de permanências e permutações, sendo precisamente neste espaço em que se situam os significantes que, por sua vez, subvertem a narrativa, redesenhando os seus limites. É justamente por isso que o sentido obtuso engendra uma contranarrativa, sem destruir a narrativa explícita, mas corrompendo-a. Pode-se dizer, com isso, que o filmico está para o filme assim como o *punctum* está para o *studium* fotográfico.

Ao se considerar as produções audiovisuais de Sharits pela perspectiva desta mútua relação entre o filme e o filmico, algo não parece se encaixar. Como se constatou acima, tais produções dispensam um fluxo diegético clássico em proveito da investigação das condições e das relações materiais do dispositivo cinematográfico. Não há como negar que, nesta investigação sobre a especificidade do *medium*, Sharits desnuda o aparato cinematográfico de todas as suas implicações narrativas a fim de propor um jogo puro entre os significantes. Entretanto, por mais que não haja uma estrutura sintagmática convencional, ela continua sendo o campo que circunscreve as criações do artista. Além disso, considerando-se sobretudo a análise de Krauss para *Soundstrip/Filmstrip*, observa-se claramente o jogo entre movimento e imobilidade a partir de uma investigação abstrata do *medium cinematográfico* simbolizada pelo *grid* formado pelas quatro telas, estimulando uma dupla leitura: vertical (o foco em apenas uma tela-fotograma) ou horizontal (o movimento e a inter-relação entre elas). Ao contrário da ausência de consciência pressuposta no cinema normativo, o cinema de Sharits investiga o sentido obtuso deste dispositivo, levando o observador a perceber as suas características e os seus modos de funcionamento. Pode-se então dizer que sua poética está fundada justamente na investigação do sentido obtuso – que não é de todo alheia à opacidade cinematográfica investigada por Ismail Xavier – dada a preocupação do artista com o substrato material do cinema, de modo a enfatizar a “analytic mode of consciousness”. A violência dos *flicker films*, por sua vez, articula ao sentido obtuso o próprio *punctum*, naquilo que ambas as noções apontam para o que, no filme ou na fotografia, é puro significante que punge o observador.

5.1.4.2

James Coleman e a invenção de um *medium* estrutural

Se Sharits dispensa por completo o fluxo diacrônico da narrativa, fazendo dele um pano de fundo invisível sobre o qual o sentido obtuso de seus filmes é investigado, dois artistas contemporâneos recuperam as narrativas cinematográficas apenas para subvertê-las no sentido *barthesiano*. Trata-se de James Coleman⁶⁰⁶ e Christian Marclay, cujas poéticas representam para Krauss

⁶⁰⁶ Em *Formless*, o movimento intermitente de uma luta de boxe central ao trabalho *Box (ahhareturabout)*, de James Coleman, é lido a partir da perspectiva do trauma freudiano: “which is to say that *Box* is not ‘about’ the violence of the sport of boxing but, rather, that the image of this brutal sport is ‘about’ the violence of repetition and its structure of ‘the beat,’ felt as a set of

reações ao eclipse do *medium* que caracteriza a *post-medium condition*. No caso de Coleman, a ensaísta dedica-se, nos ensaios⁶⁰⁷ “...And Then Turn Away?” e “Reinventing the Medium: Introduction to Photograph”, a descrever a especificidade do *medium* de Coleman, de modo a observar declaradamente a produção do sentido obtuso em sua poética. O *medium* de Coleman é assim descrito pela ensaísta:

James Coleman’s technical apparatus has very few parameters. There are the slides in their carousel trays. There are the projectors equipped with their zoom lenses. There is the recorded soundtrack. There is the timer that synchronizes the slide changes with the track. There is the screen. That’s it. One can play with these parameters more or less [...] The collective title Coleman uses for the works that employ this apparatus is “projected images.” And in each such work, a facet of what could be called its content (or its field of representation) is doubled over so that, mirrorlike, it reflects a certain aspect of the apparatus itself (KRAUSS, 2003, p. 185).

Note-se que, na descrição acima, já está em operação a redefinição de Krauss para o *medium greenbergiano*, considerado aqui não a partir de um lastro da tradição (como a pintura e a escultura), mas através das estratégias de apropriação do artista de determinados dispositivos midiáticos comerciais. Tal deslocamento não é, todavia, suficiente, sendo necessária também uma operação reflexiva do artista em relação ao *medium* empregado, de modo que o conteúdo do trabalho (seu campo de representação), bem como as suas balizas técnicas e conceituais, se relacione diretamente com alguns aspectos do *apparatus*. Trata-se, portanto, de uma especificidade circunstancial – estreitamente vinculada ao *medium* inventado pelo artista a partir do contexto comercial – distinta da especificidade normativa de Clement Greenberg.⁶⁰⁸ Pode-se dizer então que a

explosive endings always abruptly propelled into motion again” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 163). Krauss associa a pulsação do trabalho ao informe, na medida em que Coleman, ao recorrer a formas culturais vulgares (neste caso, uma luta televisiva de boxe), questiona a condição sublimada da forma ao fazer da obra uma espécie de demonstração fisiológica da percepção (a questão da *after-image*) vinculada à condenação psicanalítica do sujeito à repetição de suas cenas traumáticas. A importância das obras de Coleman não se restringe, todavia, ao informe, mas resiste aos encantos da condição *post-medium*. Aqui, a decisão de Coleman por utilizar suportes da indústria cultural é fundamental às considerações de Krauss quanto à reabilitação destes suportes no contexto da arte contemporânea.

⁶⁰⁷ A obra de Coleman é retomada por Krauss cada vez que ela se põe a questionar a *post-medium condition*. Assim, ao lado destes dois ensaios focalizados na poética do artista irlandês, a sua obra é mencionada em alguns ensaios e passagens de *Perpetual Inventory* e *Under Blue Cup*.

⁶⁰⁸ Em *Under Blue Cup*, Krauss estabelece uma genealogia entre Coleman e o cinema estrutural ao interpretar as primeiras obras do artista, *Fly* (1970) e *Pump* (1973). No primeiro caso, tem-se o registro em preto e branco de copas de árvores mediado por uma janela fechada: conforme o vídeo se desenrola, insetos tentam, freneticamente e sem sucesso, adentrar o recinto (a sala de gravação e, por derivação, a de exibição), materializando este movimento “the film’s screen otherwise dissolved into a luminous haze. Like structuralist cinema, then, *Fly* kicks off against a part of the filmic apparatus.” No segundo caso, exibe-se um balde branco que vai sendo preenchido de água pela torneira preta localizada na parte superior do enquadramento: “The volume of water is, then, like the camera’s lens, a transparent medium through which we look, one made curiously visible by the movement of film and water. To make the lens itself visible is to follow the rule of structuralist film” (KRAUSS, 2011, p. 94-5). Esta herança herdada do cinema estrutural permite a Krauss desviar-se das leituras pós-estruturalistas até então realizadas sobre a obra do artista: “These ambitions, I concluded, were concerted to find a way back to

operação reflexiva, por meio da qual o artista investiga as características constitutivas de sua criação, trabalha a autonomia por intermédio de sua heteronomia. Ao eleger como suporte de criação um dispositivo excêntrico à tradição artística, o artista trata de investigar combinações entre seus elementos constituintes não previstas pelo seu uso corrente.

Ao se apropriar do projetor de slides, James Coleman define uma regra axiomática para as suas produções: a presença, via supressão, de um horizonte diegético de modo a investigar as possibilidades do sentido obtuso *barthesiano*. O terceiro sentido está presente, por exemplo, em *Slide Piece* (1973), onde Coleman exhibe uma única foto – uma paisagem urbana onde se vê um carro e uma Kombi estacionados diante de um posto de gasolina, tendo-se como pano de fundo edifícios residenciais – em um projetor de slides em funcionamento, cuja estabilidade só é ameaçada pela voz em *off* que descreve a cena. Esta descrição não é, contudo, única, mas um conjunto de caracterizações que é alterado conforme o ritmo da mudança do (mesmo) slide. Krauss vê nessas diversas descrições para uma única imagem a manifestação da ambiguidade perceptiva encontrada na figura do pato-coelho. A diferença aqui fica por conta da emergência de um horizonte diegético que, por sua vez, não chega a termo. “What *Slide Piece* adds to the philosophico-perceptual problem”, conclui ela,

is the dawning of Barthes’ “diegetic horizon,” although here its dawning is felt through a willfull suppression: the deadpan description precisely squeezing out, stymieing, repressing, the diegetic drive (KRAUSS, 2003, p. 168).

Um outro exemplo é a instalação *Living and Presumed Dead* (1983-5), onde se observa uma linha de vinte personagens posicionados frontalmente diante da câmera, dando a impressão ao observador de que ele está diante do fim de um espetáculo teatral.⁶⁰⁹ Esta obra é estruturada a partir da coordenação de

modernism, not by embracing exhausted mediums, like painting or sculpture, but by inventing a new medium” (KRAUSS, 2011, p. 96).

⁶⁰⁹ Este procedimento permite a Krauss contrapor a obra de Coleman à de Jeff Wall conforme o que segue: “In distinction to Wall, Coleman’s version of the slide tape seems to have as one of its rules that it will acknowledge this condition as entertainment, and to this end his characters are often lined horizontally across the slide as though taking a bow at the end of the play.” As características aqui mencionadas autorizam Krauss a discordar da interpretação pós-estruturalista da obra de Coleman realizada pela curadora da Documenta de Kassel X, Catherine David, a antagonista da ensaísta em *Under Blue Cup*, como se verá a seguir. Importa notar aqui que tanto o pós-estruturalismo quanto o pós-colonialismo são negados por Krauss, sendo esta rejeição bastante elucidativa da posição tomada pela ensaísta a favor do Modernismo hegemônico euro-americano: “The current enthusiasm for ‘postcolonial studies’ and for ‘postcolonial identity’ has drawn various critics to this Irish artist, hoping to find in his work a polemic against the idea of a mainstream modernist aesthetic forged in Western Europe and America. This is the very polemic welcomed by Catherine David. The ‘identitarian’ reading of Coleman is programmed by poststructuralism’s doctrine that subjectivity is not innate but, rather, constructed out of the *bric-à-brac* of cultural stereotypes, whether visual or auditory. According to this dogma, we grow into selfhood by identifying with the positions our language and our native field of visual imagery make available to us. ‘Postcolonial studies’ focuses on the dilemma posed by these stereotypes, which the colonized must simultaneously reject as the patronizing straitjacket of their foreign masters but, paradoxically, adopt as the only means they have to construct their own, national tradition – a basis of cultural independence, no matter how stereotyped” (KRAUSS, 2011, p. 90-2). Enquanto um campo epistemológico (e não apenas sua apropriação pelo circuito artístico, vale notar), o pós-colonialismo transforma-se, portanto, em um dogma pós-estruturalista paradoxal, contra a tradição estética modernista. Neste comentário, observa-se claramente o posicionamento de Krauss ao lado da história dos vencedores, e não dos vencidos: sugere-se, portanto, que a

duas cadeias permutativas: de um lado, há a própria linha de personagens cujas posições relativas alternam-se a cada mudança de slide; de outro lado, há a narração também caracterizada pelo jogo permutativo, seja por meio da introdução dos personagens a partir da ordem alfabética, seja pelo relato das múltiplas aparições e mortes do personagem Capax:

The drag against the grain of diegesis in *Living and Presumed Dead* is double, then. On the one hand there is the fixity of the single lineup, whose internal changes defy immediate detection; on the other there is what Barthes called the “verticality” of permutation unfolding within the horizontality of the story and opening it up to a subversion of narrative’s single-mindedness and drive (KRAUSS, 2003, p. 169).

Se em *Living and Presumed Dead* a frontalidade se revela pela linha de atores mirando a câmera, em *Seeing for Oneself* e *INITIALS* ela é investigada de forma distinta. Nestes casos, há uma fusão entre o projetor de slides e a fotonovela, na medida em que Coleman utiliza o dispositivo para narrar uma contranarrativa. Dentre os aspectos que caracterizam estas obras, Krauss nota especificamente um procedimento comum nas fotonovelas e nos quadrinhos e que ela denomina de “double face out”. Ao contrário do que ocorre no cinema, onde o diálogo entre duas pessoas se faz notar por meio do recurso do plano e contraplano, no caso das fotonovelas e dos quadrinhos, ele é substituído por uma situação nada realista na qual os interlocutores, em vez de interagirem entre si, direcionam as suas expressões em direção ao observador.⁶¹⁰ Resulta daí uma subversão da sutura cinematográfica, na medida em que o desenrolar temporal necessário à ação é suprimido pela simultaneidade das reações, sublinhando, deste modo, a planaridade do campo visual. No caso de *INITIALS*, a quebra da unidade do quadro e da narrativa é ainda reforçada pelo som em *staccato* da instalação, visto que – de maneira aproximada à fragmentação das letras nos títulos de *N:O:T:H:I:N:G* e *T,O,U,C,H,I,N,G*, de Sharits – a narração é implodida pela soletração de muitas das palavras que compõem o texto (e s o p h a g u s). Mas, a despeito desta aproximação, não é a obra de Coleman que apresentaria proximidades estruturais com os filmes de Sharits, mas as instalações de Christian Marclay.

5.1.4.3

Diante do silêncio: o *medium* de Christian Marclay

A obra *Video Quartet* (2002), de Christian Marclay, apresenta algumas semelhanças estruturais com *Soundstrip/Filmstrip*. Tal como esta “location piece” de Sharits, a instalação de Marclay organiza-se em torno de um *grid* espacial composto por quatro enormes telas justapostas. O quarteto também se refere ao que as telas exibem: centenas de cenas escolhidas sob um único

apropriação de Serguei Eisenstein e Walter Benjamin deve mitigar o potencial revolucionário de seu pensamento em proveito da estabilidade da tradição. É claro que o pós-colonialismo transformou-se em moda. Mas não é o caso de tentar distinguir entre o impulso pós-colonial e a sua moda em vez de sua completa rejeição em proveito do Modernismo?

⁶¹⁰ Através do “double face out”, Krauss relaciona a obra de Coleman às pinturas de Roy Lichtenstein.

princípio: a passagem deve conter, invariavelmente, situações musicais (em especial, personagens tocando, cantando ou dançando). Resulta daí uma espécie de composição serial que combina e permuta, por meio das quatro telas, diversos momentos da história do cinema. Desse modo, o que é apresentado ao espectador é um conjunto de citações cinematográficas escolhidas a partir de um princípio transversal que dispensa as narrativas iniciais em proveito de situações específicas. Pode-se dizer, portanto, que *Video Quartet* constitui-se de centenas de *filmicos audiovisuais* que, por sua vez, pressupõem e subvertem as narrativas que originalmente os localizam.

Em “Lip Sync: Marclay not Nauman”, Krauss vê nesta instalação um tributo à especificidade do meio – tanto em sua manifestação no cinema estrutural norte-americano (sobretudo, as figuras de Hollis Frampton, Paul Sharits e Michael Snow) quanto às tendências construtivas modernistas (de Mondrian e Malevich a Sol LeWitt) – por sua citação da estrutura geométrica do *grid*. Remetendo a uma película cinematográfica em grande escala,⁶¹¹ as quatro telas justapostas formam uma matriz visual cuja dinâmica articula a planaridade sincrônica da pintura e a diacronia da narrativa cinematográfica. “Marclay’s concern with the grid”, reflete Krauss, “interweaves a reference not only to the flatness of the screen but to the edges of the celluloid strip, and to the diachronic unfolding of the narrative” (KRAUSS, 2010, p. 39).

Mas esta não é a única homenagem que Krauss enxerga na obra de Marclay. De modo semelhante ao vídeo *Lip Sync* (1969), de Bruce Nauman – que exibe a cabeça invertida do artista, enquanto *part-object*, repetindo o título da obra conforme o áudio e o vídeo ficam fora de sincronia –, *Video Quartet* também investiga também a sincronia audiovisual, seja pela repetição de uma forma visual nas quatro telas, seja ainda pela dissociação entre som e silêncio:

Marclay’s focus on his technical support manifests itself early on in *Video Quartet* when the leftmost screen shows a clip of cockroaches running soundlessly across the keys of a piano, returning us thereby to silent film. In so doing, we have the sensation of looking at the projection on this field winding backward into the history of the movies to the onset of sound itself. The

⁶¹¹ Em setembro de 2012, Rosalind Krauss publica um ensaio na *Artforum* intitulado “Frame by frame: Rosalind E. Krauss on Tacita Dean’s FILM” (2011), apresentado também sob a forma de uma *lecture* na Tate Modern. Nele, ela inclui Dean em seu seleto grupo de cavaleiros do *medium*, afirmando que “Tacita Dean, with her refusal to accept the obsolescence of celluloid film as a living medium, is clearly one of them. Her choice ‘to make an experimental 35mm film inside the camera’ and to use a number of techniques invented at the outset of cinema creates a sense that FILM is in part a response to the very logic of obsolescence, as formulated by Walter Benjamin [...] Dean, moreover, made not only film as technical support but cinema itself the narrative subject of her installation in the Turbine Hall.” Krauss insere Dean na genealogia do cinema estruturalista, citando o interesse de Sharits e seus pares na especificidade indicial e dispersa do *medium* cinematográfico. No caso específico deste “retrato do filme”, conforme a própria artista postula, tem-se uma enorme projeção vertical de um filme em 35mm na Turbine Hall da Tate Modern que replica, por sua vez, a própria parede de projeção. A imagem é delimitada justamente pela linha de buracos dentados que caracteriza a película cinematográfica, exibindo trechos filmados pela artista em Berlim e submetidos a técnicas obsoletas do filme, como “masking, tinting, and glass matte painting.” Assim, “FILM’s flanking sprocket holes frame the film we are watching, leaving us vertiginously fascinated by its capacity to reenact itself. [...] FILM showcases the potential held in the conventions and tools of celluloid film. Although some of the effects in FILM seem echoed in those possible in digital postproduction, they are resolutely, materially specific to film, manifesting both the conventions and constraints of celluloid and its shifting, ever-elastic capabilities” (KRAUSS, 2012).

sensation is one of actually *seeing* the silence as well as the gridlike layering of the cinematic medium's additive condition of the soundtrack's audio edge running along the celluloid strip of the images. [...] It unpacks the specificity of sync sound, making it visible to us and converting film's narrative continuum into a fundamentally visual simultaneity (KRAUSS, 2010, p. 38).

Quando afirma que esta videoinstalação intervém na especificidade do som sincronizado, Krauss se refere à cisão do som e da imagem na faixa de celuloide, resultante do método Movietone – muito difundido nos anos 1920 –, através do qual o áudio era registrado diretamente na película do filme, garantindo assim a sincronia audiovisual. No caso de *Video Quartet*, a sincronia se reveste de simultaneidade, na medida em que Marclay opera a todo momento uma combinação entre o quarteto de telas, de modo que elas ora se apresentem sob o mesmo compasso, ora se fragmentem conforme as diferentes cenas que exibem. Por citar a passagem histórica do cinema mudo ao cinema sonoro, Marclay é incluído no pequeno grupo dos “knights of the medium”, que, por sua vez, projetam “the logic of the medium back onto the very onset of this forward march, feeling free to remember the earlier history of their own medium” (KRAUSS, 2011, p. 103).

De modo semelhante a *Video Quartet*, a instalação *The Clock* – que esteve em exibição em janeiro de 2013 no MoMA – exhibe um inventário de filmes comerciais, sendo também uma antologia de citações cinematográficas: um recorte de cenas de cinema protagonizadas por relógios (aparelhos analógicos, digitais ou uma simples alusão às horas).⁶¹² Aqui, o interesse de Marclay pelo fílmico se torna mais evidente, quando o artista se compromete a rever a história do cinema utilizando-se das horas, subvertendo não apenas as narrativas específicas a cada filme, mas a própria história do cinema.

O modo de estruturação da obra revela a grande ousadia da empreitada: cada cena surge exatamente na hora cotidiana à qual o relógio da situação ficcional remete. Inevitavelmente, a duração do trabalho não pode ser outra que não as 24 horas que compõem o dia.⁶¹³ Sendo assim, Marclay leva o princípio cronológico às últimas consequências, ou melhor, o artista parece recuperar Aristóteles (e também as suas releituras nos séculos posteriores, principalmente do neoclassicismo francês do século XVII), quando o filósofo, em sua *Arte poética*, diz que a ação de uma peça deve corresponder a uma “revolução solar”. Como bem promulgou o filósofo grego, *The Clock* se dá durante uma revolução solar – isto não é uma metáfora.

Ao fazer isso, o artista suíço-americano desestabiliza muitas das convenções a respeito do cinema. O hábito não nega: em geral, escolhe-se um bom filme, com aproximadamente duas horas de duração, como uma forma de suspensão do tempo. Uma espécie de mundo paralelo – a “suspensão da descrença” – é instituído em contraposição à realidade ordinária. Embarca-se na história contada, deixando de lado as preocupações rotineiras. Em *The Clock*, tal

⁶¹² O início da carreira de Marclay, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, em pleno East Village, é marcado por suas memoráveis *performances* como DJ. A música sempre marcou forte presença em sua trajetória artística. E, de fato, *remixes* e *mash-ups* são procedimentos norteadores de sua obra, seja em obras como *Telephones* (1995), *Crossfire* (2007) ou *Video Quartet* (2002). Esta análise sobre *The Clock* baseia-se no meu artigo “Happy new ears!: notas sobre arte sonora”, publicado na revista Alceu n. 32 (jan./jun. 2016).

⁶¹³ Tal fato foi uma das sensações na virada de ano-novo do MoMA, com a instalação aberta até as 5h30 da manhã.

suspensão não ocorre, pelo menos não da forma descrita acima. Isto porque o “filme” é um relógio: ele está a todo momento informando, por meio de cenas que compõem a história da sétima arte, as horas exatas. Há uma perfeita sincronia, portanto, entre ficção e realidade.

Com isso, pode-se dizer que há início, meio e fim de um dia, mas não de uma narrativa. Quando o relógio marca 10h30 da noite, por exemplo, o espectador, sentado em um dos confortáveis sofás brancos disponíveis na sala de projeção, assiste a Edward R. Murrow, em *Boa noite, e boa sorte*. O filme corta para Dustin Hoffman travestido em *Tootsie*. Ou ainda: em um dado momento, ele assiste a uma jovem Catherine Deneuve, para em seguida vê-la vinte anos mais madura em *Repulsion*. Ao fim, pode-se observar as convenções das horas: às duas da manhã, sobressaem cenas de insônia, solidão e sexo, enquanto que às seis se está em pleno *rush*.

A sincronia entre ficção e realidade que oblitera o suspense diegético faz com que Krauss associe, em seu ensaio “Clock Time”, *The Clock a Wavelength* por meio da análise que Michelson realiza do filme de Snow. No caso de Marclay, há também o suspense narrativo que Michelson observa em *Wavelength*, dada a ênfase que o artista concede à identificação entre a hora do filme e a hora extrafilme. Mas tal equivalência não é proposta para reiterar a verdade essencial do aqui e agora, mas antes para revelar, no seio do tempo presente, a sua artificialidade. Afirmando uma vez mais a sua postura pós-estruturalista – algo incomum em seus escritos focalizando a *post-medium condition* – Krauss interpreta *The Clock* como uma obra capaz de revelar a falsa aparência do presente – o seu caráter artificial – a partir da sincronia temporal entre as dimensões ficcional e real.⁶¹⁴

Mas a importância de Christian Marclay está associada sobretudo à invenção de um *medium* próprio de investigação artística. Nesse momento, adentra-se a proposição teórica mais recente de Rosalind Krauss, qual seja, a *post-medium condition*. O caso de Marclay é bastante elucidativo, uma vez que a ensaísta analisa as suas obras recuperando, para isso, as produções modernistas do cinema estrutural. Tal genealogia explicita o esforço de Krauss em redefinir o conceito central do léxico *greenbergiano* através de um filtro pós-estruturalista, substituindo o conceito substantivo de *medium* por *technical support*, pautado por uma lógica do suplemento e da diferença em contraposição à lógica de complementaridade e de identidade:

Christian Marclay is a holdout against the eclipse of the medium. This requires that he embed his work in what I elsewhere term a “technical support.” (If traditional art required artisanal supports of various kinds – canvas for oil painting, plaster and wax for bronze casting, light-sensitive emulsion for photography – contemporary art makes use of *technical* supports – commercial or industrial products – to which it then makes recursive reference, in the manner of modernist art’s reflex of self-criticism. For Marclay, this technical support is commercial sound film, from which he has extrapolated that process into pure synchronicity (KRAUSS, 2011, p. 213).

⁶¹⁴ Publicado em 2011, “Clock Time” articula algumas referências teóricas recorrentes na produção discursiva de Krauss. Além de Michelson, são mencionados Derrida (“Double Session”, que Krauss utilizou em *The Picasso Papers*) e Laura Mulvey (pesquisadora feminista contra quem Krauss escreveu sobre Cindy Sherman).

Mas de que modo o *medium* se relaciona historicamente, nos escritos de Rosalind Krauss, com a *post-medium condition*? Esta última noção, difundida nas últimas duas décadas, seria específica à produção contemporânea ou se manifesta também nas artes vanguardistas, tanto históricas quanto aquelas do pós-guerra? Quais as implicações desta recuperação que Krauss realiza de Greenberg? De que maneira o Pós-Modernismo se coaduna com a *post-medium condition*? Antes de enfrentarmos estas questões, vejamos como outro artista produz o terceiro sentido *barthesiano*.

5.1.4.4

A Fortuna de William Kentridge

A obra do artista sul-africano William Kentridge⁶¹⁵ é também considerada por Krauss uma poética resistente ao mito do *post-medium*. Para isso, a ensaísta não hesita em inserir Kentridge em sua genealogia do cinema modernista por meio de comparações com os pioneiros russos (Vertov e Eisenstein) e com os cineastas estruturais. Em relação à conexão de Kentridge com estes últimos, Krauss observa:

William Kentridge has developed his art far away from the centers of structural film. His drive to make the apparatus visible is not indebted to structuralists such as Michael Snow or Hollis Frampton or Paul Sharits. But Kentridge has achieved the realization of the strip moving through the projector, as in the falling prisoners sequence from *Ubu Tells the Truth*; he has also found the visual metaphors for making his own process perspicuous, which, since it is the erasure exacted on the drawing while the camera is still, takes place in secret. The screens of so many pictured medical instruments with their smudged charcoal monitors, are to his surfaces as a type of stain [...] Kentridge's rule seems to be to make every part of his apparatus perspicuous, from the projector's gate to the action of his erasers. This pressure toward visibility runs counter to conceptual art's assumption that, now, language replaces vision, eclipsing the seen by the said (KRAUSS, 2011, p. 87).

Ubu Tells the Truth (1997) é considerado por Krauss enquanto uma dupla alegoria: da crise pós-modernista e da resistência modernista ao eclipse do *medium*. Aqui, Kentridge se apropria do personagem obeso, tirânico e cruel de Alfred Jarry, situando-o no contexto sul-africano quando da instauração da Comissão da Verdade e Reconciliação. A alegoria da crise pós-modernista é

⁶¹⁵ Em “Projection in the Gallery and at the Opera: William Kentridge” – aula ministrada no dia 1 de dezembro de 2015 na Columbia University – Krauss e Elcott discutiram duas óperas do artista em cartaz naquela época em Nova York: a montagem de *Lulu*, a partir de Berg, ocorrida no Metropolitan Opera; e *Refuse The Hour*, encenada no Brooklyn Academy of Music (BAM). Se a estreia do primeiro espetáculo ocorreu, de fato, em dezembro de 2015, o segundo já havia sido encenado algumas vezes, tendo participado da Documenta de Kassel de 2013. Fragmentos desta ópera também foram apresentados em palestras, a exemplo da sexta fala de Kentridge em suas *Norton Lectures*, a respeito da qual Krauss comenta em seu ensaio na *Artforum*: “Here, he performatively discussed the history of attempts to standardize time. Time is also geography, he said, as the European powers mapped time zones across the world for ‘commerce and control.’ Under the motto GIVE US BACK OUR SUN, Kentridge spoke of rebellions against colonization as a resistance to the European clock, whose absoluteness was itself undermined by Einstein’s discovery of time’s relativity” (KRAUSS, 2012, p. 122).

encontrada pela ensaísta logo nos momentos iniciais da obra, onde Ubu, munido de uma espada, fere o enorme olho (que Krauss, como era de esperar, compara com *Un Chien Andalou* e *Man with a Movie Camera*) que flutua sobre o fundo preto da imagem, incorporando-o em seu próprio corpo: “Ubu, Kentridge’s villainous hero”, conclui ela, “thus profanes the medium while savaging his country’s citizen” (KRAUSS, 2011, p. 26).

A profanação do *medium* é, todavia, minimizada pela autorreferencialidade ao suporte cinematográfico que Kentridge explora em outras passagens da obra. Seja pela alusão ao enquadramento cinematográfico proposta pelo contorno negro de algumas imagens, seja sobretudo pelo trecho em que os prisioneiros caem em queda livre de um enorme edifício da polícia de Johannesburgo, há, no cerne da malha narrativa de *Ubu Tells the Truth*, uma explícita referência ao suporte técnico utilizado na obra. Por vezes, a cena representada casa recursivamente com o processo de criação de Kentridge, como em *History of the Main Complaint* (1996), onde o movimento metronômico dos limpadores de para-brisa funciona como uma imagem do ato de apagamento central à poética do artista. Daí, Krauss conclui que “Kentridge’s technique constantly narrativizes his own process” (KRAUSS, 2011, p. 84). Ou, nas palavras do artista, “comecei a filmar desenhos como meio de registrar suas histórias [...] filmar não só registra as mudanças do desenho, como revela também a história dessas mudanças, uma vez que cada apagamento deixa uma trilha do que era” (KENTRIDGE, 2012, p. 294).

Rotulada pelo artista de “cinema da idade da pedra”, a técnica essencial de William Kentridge – e o que garante a especificidade de seu método criativo – é o apagamento, dado o fato surpreendente de o artista dispensar o método industrial de produção de desenhos animados para elaborar o seu próprio em consonância com os processos coloniais de urbanização. Boa parte de suas “drawings for projections” são criadas segundo um ato iterativo sobre uma única folha: ao desenhar a cena, Kentridge a fotografa para, em seguida, apagar e incluir o que for necessário ao próximo *frame*. “Assim”, conclui ele, “cada *sequência*, e não cada *fotograma*, é um desenho único” (KENTRIDGE, 2012, p. 294). Ao método aditivo da animação industrial, Kentridge elege um processo subtrativo que põe em movimento os seus palimpsestos gráficos, conforme expõe Krauss em “‘The Rock’: William Kentridge’s Drawing for Projections”:

In Kentridge’s practice, filmic animation is a support or ground for what takes place within or on top of it, namely a type of drawing that is extremely reflexive about its own condition, that savors the graininess of the clouds of charcoal or pastel as they are blown onto paper, that luxuriates in the luminous tracks of the eraser that open onto Turner-esque fogs, that examines the particular form of the palimpsest as a graphically signifier, that delimits the frame within which the drawing’s marks will appear and within that, ever smaller frames – drawing placing its own defining characteristic as contour *en abyme*. It is this very density and weight of the drawing, this way it has of producing the hiccup of a momentary stillness and thus dragging against the flow of the film, that opens up the gap between Kentridge’s medium and that of film itself, a divide which produces the specificity of the thing that, like Coleman, he is “inventing” (KRAUSS, 2010, p. 61-2).

A relação entre os atos de desenhar e fotografar é lida por Krauss a partir de uma personagem do texto teatral *Catastrophe*, de Samuel Beckett, que

Kentridge utilizou como roteiro-base para o seu vídeo *Monument* (1990). Nesta peça breve, um diretor autocrático faz os últimos preparativos para a estreia de seu novo espetáculo, encontrando-se na plateia. É deste lugar que, com certa frequência, ele dá instruções a sua assistente, tendo ela que ir e voltar a todo momento, de modo a executar as sugestões do diretor no ator imóvel e desumanizado encontrado no palco, cujo único gesto de resistência ocorre no final da peça, quando ele levanta a cabeça em direção à luz, em um ato sutil de resistência.

De imediato, *Catastrophe* e *Monument* se afinam tematicamente, visto que o texto de Beckett – escrito em homenagem ao escritor tcheco Václav Havel, então preso político em seu país por atividades subversivas – é uma alegoria teatral sobre o totalitarismo da qual Kentridge se apropria para tematizar as consequências do colonialismo e do *apartheid* sul-africano. Contudo, Krauss opta por trilhar caminho alternativo a esta filiação temática evidente entre a peça e o filme, investigando uma relação formal entre as duas obras.⁶¹⁶ A ensaísta está ciente do processo de inevitável espetacularização que abocanha os atos de rememoração e registro das tragédias modernas – a exemplo do *Shoah Business*, que Krauss critica ao final de “Who Comes After the Subject?”, que transforma os dramas do Holocausto em enlatados comerciais –, fazendo com que as implicações políticas aí originadas se esvaíam pelo ralo da indústria cultural. Este é o motivo que a faz desviar-se dos temas políticos explicitamente veiculados por Kentridge, buscando compreender “how the formal might indeed be invested by the political and how this is in turn reorganize one’s sense of the political field itself” (KRAUSS, 2010, p. 73). Assim, se *Catastrophe*, assim como ocorre com *Ubu Roi* e *Ubu Tells the Truth*, é a base de apropriação para *Monument*, ela o é justamente por encenar de forma recursiva o próprio processo de criação do filme. Por esta ótica, Kentridge é menos o diretor do que a sua assistente, dado o constante ir e vir do artista do desenho à fotografia:

His [Kentridge’s] attachment to Beckett’s play might in fact have reached under the specifics of theme to find itself attracted to something else, something more formal in kind. [...] It is her traffic between the two points, that of command and that of execution, that makes up the business of the play. [...] Now it is this walking back and forth, this constant shuttling back and forth between the movie camera on one side of the studio and the drawing tacked to the wall on other, that constitutes the field of Kentridge’s own operation [...] The link between *Monument* and *Catastrophe* needs to be held in suspension between the thematics of outrage and the choreography of process, with neither given

⁶¹⁶ Note-se aqui que Krauss estabelece uma distinção entre o plano do conteúdo e o plano da expressão, conforme a teoria linguística do dinamarquês Louis Hjelmslev (1899-1965), fundador do Círculo Linguístico de Copenhague. Interessa-lhe o esquema puramente formal – e não a sua substância – do plano de expressão, endossando tal menção a veia formalista de Krauss calcada na função atribuída à teoria da linguagem: “um papel regente, federativo, perante o conhecimento, por deduzir que ‘não há nenhum objeto que não possa ser esclarecido a partir da posição-chave que a teoria da linguagem ocupa’” (BEIVIDAS, 2015, p. 6). É esta centralidade da linguística que permite a Waldir Bevidas discordar quanto às acusações da imanência metodológica enquanto uma “camisa de força a-histórica, associal, asséptica, miope, formalista, imanentista, estruturalista, todos adjetivos tidos por iguais anátemas, e disparados cumulativamente” (BEIVIDAS, 2015, p. 4). Portanto, “pela total imanência da teoria da linguagem fica recuperada a total transcendência da fenomenologia humana global” (BEIVIDAS, 2015, p. 6), sendo a linguagem a *forma* pela qual se concebe o mundo. A discussão de Bevidas é bastante adequada aqui visto que o formalismo de Hjelmslev não é divorciado do mundo, tornando-se ele também imanente à linguagem.

dominance, and with the possible understanding that the artist's leverage on the former is best exercised through the latter (KRAUSS, 2010, p. 57-60).

A oscilação entre a tela e a máquina fotográfica é batizada pelo artista de “stalking the drawing”. Quer Kentridge sublinhar o fato de seus filmes não serem resultados de ideias preconcebidas, mas de uma entrega do artista ao próprio processo de criação no qual ele antes se depara com as soluções do que as forja conscientemente:

Os filmes de Soho Eckstein e Felix Teitlebaum foram feitos sem roteiro, sem *storyboard*. A realização de cada filme foi a descoberta do que cada filme era. Uma imagem, frase ou ideia se justificava no desdobrar de imagens, conexões e ideias espalhadas pela obra em progresso. O apagamento imperfeito dos sucessivos estágios de cada desenho se tornava o registro do progresso de uma ideia e da passagem do tempo. Os borrões do apagamento adensam o tempo no filme, mas são também um registro dos dias e meses gastos fazendo o filme, um registro do pensamento em câmera lenta (KENTRIDGE, 2012, p. 134).

O emblema deste processo é a obra *Mine* (1991), na qual o artista se vê às voltas com um problema que ameaça interromper sua criação: conceber uma solução narrativa para a passagem da cama do magnata Soho Eckstein para as minas de carvão. Sem poder decidir como realizar tal passagem, Kentridge caminha até a cozinha, optando por fazer um café utilizando a cafeteira francesa. É precisamente este encontro ao acaso com a *cafetière*, denominado pelo artista de *Fortuna* – em alusão à deusa romana do acaso –, que lhe permite visualizar a solução narrativa de seu filme: a prensa circular localizada no eixo central do cilindro transparente resolve a passagem entre a cama do tirano e os locais de mineração: o êmbolo da cafeteira transforma-se em elevador de perfuração. Ao relatar as seis *Norton Lectures* de Kentridge, Krauss concorda com o artista, considerando o impulso à transformação – progressiva ou reversa – central à prática criadora:

This metamorphic drive is essential to the artist-as-maker, as well as an unavoidable aspect of the act of viewing. Put another way, transformation is fundamental to the artistic act, the “bread and butter” of the studio. It is what allowed Picasso to image a bicycle seat and handles into *Head of a Bull*, 1943 – to pass in one leap from mechanical to animal. But the rules of reversal, as Kentridge pointed out, are also at work: “The bull also retreats into the bicycle: We make the other familiar.” In Picasso’s *Goat*, 1950, a similar reciprocation is at work: The domestic objects –wicker basket as rib cage, ceramic jars as udders – that make up the creature sprang from the artist’s imagination, which can also, however, release its grip on the image, so that one can conceive of the basket and jars flying apart and returning to the piles of debris from which they were plucked in the first place (KRAUSS, 2012, p. 122).

Pode-se dizer que, no desenho animado, o movimento corresponde ao fluxo de metamorfoses. Assim, ao transfigurar um objeto em outro, Kentridge atualiza uma das convenções fundamentais a esta forma cultural: a elasticidade formal estreitamente vinculada ao fluxo de movimento. Desse modo, o artista lida com o potencial metamórfico incrustado nesta prática, visto que os corpos aí representados não oferecem resistência às múltiplas recombinações. Some-se a isso o sucesso industrial e comercial deste produto cultural ao longo do século XX e, *voilà*: a capacidade transformativa característica à animação torna-se um

emblema da pura equivalência universal que caracteriza a circulação do capital. Assim, a facilidade com que os *cartoons* se modificam conforme as situações os dissociam de seus processos históricos em uma fluidez formal que espelha a errância do capital. Ao adentrar este terreno, Kentridge parece não endossar, contudo, tal analogia, já que, à leve circulação de formas e figuras encontrada nos desenhos animados industriais, o artista devolve uma densidade gráfica que impõe interrupções e resistências ao processo:

If transformation is built into the very weft of animation [...] pressure exerted against effortless transformation could also signal pressure exerted against animation itself, which is to say, animation's very illusion of movement. In this case, the momentary stillness interleaved between the frames, so to speak, the sense of a kinda of rictus that brakes the forward motion, reinstating the stillness of a single drawing, would alter the conditions of Kentridge's support (KRAUSS, 2010, p. 69).

Não é difícil observar no trecho acima ressonâncias *barthesianas* associadas ao poder do fílmico. De modo próximo a Sharits, Marclay e Coleman, Kentridge também impõe a estase no seio do fluxo de movimento, sendo este procedimento um dos elementos centrais à análise formalista empreendida por Krauss, permitindo-lhe notar ali implicações políticas distintas da convergência midiática e da espetacularização da memória reinantes no mundo contemporâneo – não à toa, Kentridge refere-se às audiências públicas e transmitidas pelas televisões e rádios da Comissão da Verdade e Reconciliação como “um teatro cívico exemplar” (KENTRIDGE, 2012, p. 303). Ele também se irmana ao assalto dos dispositivos tecnológicos às subjetividades humanas, havendo nos vídeos de Kentridge uma procissão de seres híbridos e corpos desumanizados que, antes de serem senhores de suas histórias, são apenas massas de manobra. De fato, é impossível não constatar isso nos vídeos de Kentridge nem nas animações industriais. O que parece mais pungente na obra do artista é a sua preocupação com os dispositivos ópticos que compõem a pré-história do cinema, sublinhando a construção do olhar, isto é, os dispositivos ópticos são empregados recursivamente, revelando corpos maquímicos que, por sua vez, narram o próprio processo de seu aparecimento. É deste modo que suas *drawings for projections* podem ser vinculadas às outras obras que mobilizam dispositivos obsoletos a fim de retirar daí, conforme Benjamin, seu poder redentor, a exemplo dos filmes anamórficos, de suas procissões de sombras e também de suas *drawing lessons*, naquilo que este conjunto evidencia o interesse de Kentridge “por máquinas que nos conscientizam do processo de ver e nos conscientizam do que fazemos quando construímos o mundo por meio do olhar. Isto é interessante em si, porém mais ainda como uma metáfora ampla de como entendemos o mundo” (KENTRIDGE, 2012, p. 77).

Levando em conta o relato do artista para a solução de *Mine*, Krauss identifica na *Fortuna* de Kentridge o funcionamento de dois tipos associados de automatismo: de um lado, há o semiautomatismo técnico, circunscrito ao espaço de ir e vir do artista em seu mergulho no processo de elaboração dos desenhos que constituem o filme. Esta forma de automatismo tem na linguagem o seu correlato analógico, dado o processo de enunciação no qual as palavras surgem involuntariamente no ato mesmo da fala. Em suas palestras e textos, Kentridge reitera a importância das situações contingenciais que circunscrevem a sua prática em detrimento mesmo das ideias concebidas *a priori*:

Unicamente no contexto de meu próprio trabalho, eu repetiria minha confiança no contingente, no inautêntico, no deliberado, na prática, como estratégias de encontrar significado. Eu repetiria minha desconfiança no valor de Boas Ideias e formulo uma convicção de que, em algum lugar entre confiar no próprio acaso, por um lado, e na execução de um programa, por outro, está o terreno mais incerto, porém mais fértil, para o trabalho que fizemos (KENTRIDGE, 2012, p. 305).

É justamente neste processo semimecânico que se encontra a outra forma de automatismo, vinculada ao aparecimento de soluções criativas aos problemas impostos pelo artista, a *Fortuna*. Conjugados, estes dois automatismos, associados respectivamente ao hábito e aos reflexos inconscientes, delimitam a prática de Kentridge, permitindo a Krauss identificar o tripé redefinidor do *medium* – as restrições técnicas, as convenções e o improvisado – a partir do conceito forjado por Stanley Cavell:

The formalist implosion, through which in the 1960s mediums were understood as “essentialized” around a material condition – painting now read as having stripped away all superfluous conventions to reduce itself to the defining bedrock of its physical flatness – is thus resisted by Cavell. And the concept of automatism is the mode of this resistance. **An artistic automatism is the discovery of a form** – call it a convention – that will generate a continuing set of new instances, spinning them out the way language does. Further, it recognizes the need to take chances in the face of a medium now cut free from the guarantees of artistic tradition; finally it implies the way in which the work so created is “autonomous,” liberated from its maker. Much of all this is acknowledged in Kentridge’s invocation of *Fortuna*. The automatism he has discovered – “drawing for projection” – works itself out in a continuing series. Whatever else that series focuses on – apartheid, capitalist greed, eros, memory – **the automatism of his process places procedure before meaning**, or rather trusts to the fact that his new medium – his new automatism – will induce meaning (KRAUSS, 2010, p. 64-5).

Mas, por que é necessário, em plena *post-medium condition*, retomar o *medium greenbergiano*?

5.2

Romper a ruptura

5.2.1

A hostilidade à Arte Conceitual

Se o ensaio “Sense and Sensibility: Reflection on Post ’60s Sculpture” – publicado originalmente na *Artforum* em novembro de 1973 – é siamês tanto de “Line as Language” quanto de “Double Negative” (o sétimo e último capítulo de *Passages in Modern Sculpture*), ele apresenta, todavia uma especificidade: a hostilidade declarada de Rosalind Krauss em relação à Arte Conceitual. Partindo de uma apropriação do título do livro de Jane Austen, o texto analisa dois desenvolvimentos artísticos irmãos, mas opostos:⁶¹⁷ o pós-Minimalismo – naquilo que ele tem de semelhança com o Minimalismo – e a Arte Conceitual. Questionando as premissas historicistas dos rótulos “pós-Minimalismo” e “desmaterialização”, Krauss constata a insuficiência de ambos os termos, visto que nenhum deles descreve apropriada e positivamente **a oposição entre os dois modelos de significação vigentes na produção artística estadunidense: a produção escultórica pautada pela externalidade e a prática conceitual baseada em uma renovação da interioridade modernista**. Quanto à desmaterialização, ela afirma:

“Desmaterialization” is a category incapable of distinguishing the work of, say, Sol LeWitt, Bochner, Rockburne, and Richard Tuttle from other types of objectless art – Bob Barry’s for example, or Joseph Kosuth’s, or Douglas Huebler’s. It therefore encourages one to overlook the way in which the meaning of the work in the first group is deeply opposed to the kind of content – to the models of how meaning itself is formulated – proposed by the work in the second (KRAUSS, 1973, p. 45).

Já foi bastante discutida aqui a interpretação que Krauss realiza da prática escultórica norte-americana, a partir da apropriação das matrizes filosóficas de Merleau-Ponty e Wittgenstein. Ficou evidente que o esforço analítico da ensaísta possui uma considerável dívida em relação não apenas a estes filósofos, mas sobretudo às teorizações formuladas pelos próprios artistas.⁶¹⁸ Tal estratégia não

⁶¹⁷ O romance de Austen relata a história das irmãs Elinor e Marianne Dashwood, cujos comportamentos são diametralmente opostos, conforme ilustra a seguinte passagem: “Elinor could not be surprised at their attachment. She only wished that it were less openly shown, and once or twice did venture to suggest the propriety of some self-command to Marianne. But Marianne abhorred all concealment where no real disgrace could attend unreserve; and to aim at the restraint of sentiments which were not in themselves illaudable, appeared to her not merely an unnecessary effort, but a disgraceful subjection of reason to common-place and mistaken notions” (AUSTEN, 2000, p. 39). A metáfora de Krauss associa Elinor à Arte Conceitual e Marianne ao pós-Minimalismo.

⁶¹⁸ Em “Defining Art”, Harold Rosenberg comenta o vínculo entre a produção minimalista e os escritos dos artistas: “The inspiration of the Minimalist is art criticism; many of these painters and sculptors began as writers on art. [...] Minimal Art is Dada in which the art critic has got into the act. [...] No art has been more dependent on words than these works pledged to silent materiality” (ROSENBERG, 1968, p. 304-6). Surpreendentemente, o crítico não associa o Minimalismo a Malevich, Mondrian e Albers, mas ao Dadá e à Pop: “If Warhol’s *Brillo boxes* are Dada, the boxes without *Brillo* of Robert Morris [...] are super-Dada. [...] The difference

deve ser encarada, em hipótese alguma, de modo depreciativo, mas como uma tática de aproximação da produção contemporânea que indica, em última instância, uma redefinição do ofício da crítica de arte em um contexto de falência das metanarrativas no qual “as necessidades da historiografia da arte e as suas receitas garantidas” não mais vencem sem esforço todas as dúvidas, aspirando o comentário sobre arte no lugar da própria arte (BELTING, 2006, p. 35-6). A crítica e a história da arte reavaliam os limites de seu *medium* em conexão com as práticas discursivas dos artistas referentes às respectivas formas expressivas. No contexto aqui focalizado, os casos mais exemplares ficam por conta de Robert Morris, Sol LeWitt, Robert Smithson e Donald Judd, cujos escritos possuem uma decisiva influência nos rumos teóricos e discursivos da produção artística estadunidense.

Em comparação com LeWitt, Morris e Smithson, o caso de Donald Judd possui uma particularidade, porque se há uma espécie de endosso de Krauss em relação às perspectivas dos três artistas, o mesmo não acontece com as teorizações do último. Conforme discutido anteriormente, a ensaísta observa, especificamente em “Allusion and Illusion in Donald Judd”, a inadequação entre o pensamento do artista e a sua obra,⁶¹⁹ dado o pictorialismo encontrado em suas esculturas a despeito mesmo da opinião contrária de Judd. Mas não são apenas os escritos de Judd que entram na mira de Rosalind Krauss. O ceticismo da autora também se dirige ferozmente contra os escritos de outro artista: Joseph Kosuth.

Recentemente, a crítica assumiu de maneira explícita a sua aversão à Arte Conceitual: “My hostility to conceptual art was awakened by Joseph Kosuth’s 1968 manifesto-like essay ‘Art after Philosophy’” (KRAUSS, 2010, p. 88), declara a autora em *Perpetual Inventory*. Não apenas nesta coletânea ela define a sua posição. Ver-se-á que todos os ensaios que lidam com a condição pós-meio partem de sua desconfiança em relação a esta manifestação artística, suspeita essa descrita apropriadamente em “Sense and Sensibility” e inaugurada em “Stella’s New Work and the Problem of Series”.

Neste último ensaio, algumas premissas fundamentam a cooptação da

between historic Dada and the current fundamentalist version lies in their treatment of the spectator; instead of goading him into indignation at the desecration of art, the new Dada converts him into an aesthete. The monotonous shapes and bleak surfaces presented to him as objects wrapped in their own being compel him, if he is not to back out of the gallery, to simulate a professional sensitivity to abstruse contrasts of tone, light, and dimension” (ROSENBERG, 1968, p. 305). Observa-se uma sutil proximidade entre os comentários de Rosenberg e de Fried para o Minimalismo, dada a ênfase desconfiada dos dois autores na relação entre a obra e o espectador; porém, enquanto o primeiro diagnostica a transformação do espectador em esteta, o segundo enxerga a sua reificação. Rosenberg, ao contrário de Fried, interpreta a obra de Tony Smith em oposição ao Minimalismo, encontrando em suas esculturas indícios metafísicos associados à tradição simbolista. Para além dos conflitos discursivos entre críticos e artistas, observa-se uma vez mais o limite de uma divisão historiográfica e estilística entre a *Pop* e a *Minimal*, reforçando-se, na realidade, uma única sensibilidade transversal ao circuito norteamericano.

⁶¹⁹ Foster comenta tal inadequação ampliando-a para todos os artistas minimalistas: “On first glance it all looks so simple, yet in each body of work a perceptual ambiguity complicates things. At odds with the specific objects of Judd is his nonspecific composition (‘one thing after another’). And just as the given gestalts of Morris are more contingent than ideal, so the blunt slabs of Serra are redefined by our perception of them in time. Meanwhile, the latticed logic of LeWitt can be obsessive, almost mad; and even as the perfect cubes of Bell appear hermetically closed, they mirror the outside world. So what you see is what you see, as Frank Stella famously said, but things are never as simple as they seem: the positivism of minimalism notwithstanding, perception is made reflexive in these works and so rendered complex” (FOSTER, 1996, p. 36).

Arte Conceitual pelos braços da mídia descrita por Krauss. Em primeiro lugar, a autora recorre à discussão de Richard Wolheim,⁶²⁰ no texto de batismo do Minimalismo, quando o autor discute a diferença entre a distribuição literária e a das artes visuais do ponto de vista da autenticidade da obra. Em segundo lugar, a desconfiança de Krauss em relação à entrega da Arte Conceitual à indústria midiática pontua uma diferença histórica crucial entre a *neo-avant-garde* e as vanguardas históricas, especificamente o otimismo utópico do Construtivismo e do Produtivismo russos (e também a sua derivação alemã, na Bauhaus) em relação ao progresso urbano e industrial. Conforme propõe Argan, um dos princípios gerais do funcionalismo seria uma rigorosa racionalidade aliada “ao recurso sistemático à tecnologia industrial, à pré-fabricação em série, isto é, a progressiva industrialização da produção de todo tipo de objetos relativos à vida cotidiana (desenho industrial)” (ARGAN, 1992, p. 264). Krauss, por sua vez, nutre uma extrema desconfiança quanto à lógica serial, não devendo esta ser confundida com as séries minimalistas, notadamente *irracionais*.⁶²¹ Se estas

⁶²⁰ Publicado na *Arts Magazine* em janeiro de 1965, “Minimal Art” é uma especulação teórica de Wolheim quanto às transformações da ideia de arte. Baseando-se principalmente nos *ready-mades* de Marcel Duchamp, o crítico discute a relação entre dois pares associativos: arte e expressão; e trabalho (ou a habilidade do artista) e arte. A perspectiva do autor é bastante interessante, por incluir a decisão *duchampiana* no interior da noção de esforço artístico, afirmando que trabalho e decisão são duas etapas do fazer da arte. Para o autor, um trabalho de arte pode ser considerado menos em função da execução ou da construção, mas da decisão ou da desconstrução, conforme exemplificam os *ready-mades* de Duchamp e *Erased De Kooning*, de Rauschenberg.

⁶²¹ A *irrationalidade* relaciona-se diretamente com as obras de Sol LeWitt e Robert Morris. É significativo que, em um primeiro momento, a abordagem de Krauss para as obras de Donald Judd, Robert Morris e Sol LeWitt seja marcada por uma desconfiança quanto ao racionalismo de suas propostas, sendo estas, por fim, tachadas de “hard-edge idealism”. Se no caso de Sol LeWitt Krauss reavalia o seu posicionamento pouco tempo depois, no ensaio curatorial sobre Robert Morris a ensaísta distingue, a partir de uma aproximação com a literatura de Beckett, a lógica minimalista do idealismo filosófico. Diagnosticando o tom tendencioso dos títulos das primeiras exposições minimalistas – em especial *Primary Structures* (1966) e *Systemic Painting* (1967) –, a ensaísta recorre às opiniões contrárias dos artistas frente à interpretação idealista de suas obras. Se Judd e Stella são os primeiros a recusar o caráter apriorístico de suas obras, Sol LeWitt, por sua vez, tece uma distinção entre lógica e razão: “Sol LeWitt, whose work more than perhaps any other minimalist’s has been saddled with a rationalist reading – his art having been characterized as Cartesian, as ‘the look of thought’ – added his own exasperation to Judd’s protest. ‘In a logical thing’, he explained in a recent interview, ‘each part is dependent on the last. It follows in a certain sequence as part of the logic. But, a rational thing is something you have to make a rational decision on each time... You have to think about it. In a logical sequence, you don’t think about it. It is a way of not thinking. It is *irrational*’” (KRAUSS, 2013, p. 90). A partir do comentário de LeWitt, Krauss observa que a relação serial observada nas obras escultóricas dos três artistas são irracionais, uma vez que elas oferecem ao observador um infinito jogo de permutação entre os elementos que compõem o campo escultórico (os objetos, o espaço, a luz etc.). Neste sentido, as séries minimalistas são análogas às regressões infinitas encontradas na literatura *beckettiana*, cuja lógica discursiva implode o racionalismo idealista: “Far from being an underlying idea or reason that would ground one’s experience of the work, or group of works, allowing one to essentialize it around a kind of diagram of itself that justifies it from within, series operates in the art of Morris, Judd, and LeWitt as it does in Beckett’s linguistic spirals: *irrationally and endlessly*” (KRAUSS, 2013, p. 90-1). Tanto Bois quanto Foster endossam o posicionamento de Krauss. Em seu ensaio sobre Judd, Bois afirma o seguinte: “As in the case of Sol LeWitt, whose work is just as frequently misinterpreted, the immediate understanding that you got of his [Judd’s] pieces, with the help of geometry, was in no sense an homage to Descartes: it was more the reverse, the ‘one thing after another’ effect of ‘specific objects,’ with little likelihood of their ending up in the pantheon of reflective interiority – the autonomy and immediate accessibility of Judd’s works leaving you more inclined not to think (or at least not to

últimas oferecem uma experiência fenomenológica, as primeiras, em sua utilização pela Arte Conceitual, reforçam um modelo de expressão pautado pela interioridade subjetiva do artista. “For the type of Conceptualism”, aponta Krauss, “evinced by the art of the second group [Kosuth, Barry e Huebler] grows from the seeds of a deeply planted traditionalism with respect to meaning” (KRAUSS, 1973, p. 45). Dois aspectos devem ser ressaltados aqui: de um lado, a renovação da autorreflexividade modernista sob o disfarce conceitual. De outro, o vínculo da Arte Conceitual com aquilo que Benjamin Buchloh denomina de “estética da administração”.

Tome-se cada aspecto separadamente. A ênfase nas intenções do artista em detrimento dos atributos físicos da obra permite a Krauss afirmar em “Sense and Sensibility” o seguinte:

Joining conceptual hands with [Robert] Barry and [Doug] Huebler, [On] Kawara places art within the confines of what logical positivism has called protocol language – the language of sense-impression, mental images, and private sensations. It is a language implying that no outside verification is possible of the meaning of words we use to point to our private experience – that meaning itself is hostage to that separate video of impressions registered across the screen of each individual’s monitor. In the terms of protocol language, my green and my headache point to what I see and feel, just as your green and your headache point to something you possess. The separateness of our greens arises from the separateness of our retinas, and thus neither of us has any way of verifying the separate data to which our words point. In the grip of this argument we may feel that we therefore have no way of verifying the meaning of those words – and that time or green do indeed mean “what each of us says it is at any given moment” (KRAUSS, 1973, p. 46).

O problema da ênfase da Arte Conceitual nas intenções do artista diz respeito à impossibilidade de verificação que tal leitura impõe. Dito de outro modo, a elaboração de uma obra de arte tal como uma *protocol language* aponta diretamente para um espaço privado e mental do próprio artista, inverificável. Neste sentido, uma obra de arte é a expressão do artista, daquilo que ele tem antecipadamente em mente.⁶²² Adequa-se aqui a noção mais básica de expressão, que Krauss associa recorrentemente à abordagem de Harold Rosenberg a partir da analogia entre a intenção do artista e o espaço pictórico, ambos representando um modelo de consciência cartesiano e apriorístico. Tal leitura representa, para Foster, uma interpretação oblíqua dos artistas conceituais em relação ao suposto idealismo minimalista:

If the first great misreading is that minimalism is reductive, the second is that it is idealist. This was no less a misreading, made by some conceptual artists too, when it was meant positively: that minimalism captures pure forms, maps logical structures, or depicts abstract thought. For it is precisely such metaphysical dualisms of subject and object that minimalism seeks to overcome

think the way some philosophers do when they ‘proceed inductively backwards to *a priori* conclusions’) [...] [The] ill-considered title [of *Primary Structures*] is partly responsible for the most of the interpretative errors concerning Minimalism” (BOIS, 1991, p. 6-7).

⁶²² Quando Hans Belting diz, refletindo sobre “O comentário de arte como problema da história da arte”, que “os próprios artistas se apossaram da palavra conduzindo para a interpretação que desejam em entrevistas concedidas com diligência” (BELTING, 2006, p. 36), o historiador parece tangenciar a mesma desconfiança de Rosalind Krauss.

in phenomenological experience. Thus far from idealist, minimalist work complicates the purity of conception with the contingency of perception, of the body in a particular space and time (FOSTER, 1996, p. 40).

A concepção pura e apartada da contingência perceptiva pode ser encontrada em uma ênfase na intenção desenvolvida primordialmente nos escritos de Joseph Kosuth, em especial “Art after Philosophy”. Nele, Kosuth decreta, com certo mistério e provocação, a morte da filosofia e o começo da arte em uma espécie de inversão hegeliana. Para isso, o autor defende um esgotamento discursivo da filosofia, afirmando que após Hegel “there is nothing more to be said”. Descartando por completo os esforços filosóficos fenomenológicos e existencialistas, Kosuth adota a via da filosofia analítica e, de modo mais sintomático, decreta o fim da filosofia a partir do polêmico livro *Physics and Philosophy*, do físico e matemático britânico Sir James Jeans, onde “many points in the history of philosophy are grossly misstated” (WIENER, 1943, p. 486), aponta Philip P. Wiener, um dos comentadores da obra no ano de seu lançamento.

Ao propor um divórcio entre arte e estética,⁶²³ Kosuth considera que as considerações estéticas não se restringem ao contexto da arte, podendo ser observadas em outros domínios. Daí, o artista retira a conclusão quanto à irrelevância do objeto de arte para o julgamento estético. Considerando a crítica formalista o terreno da estética por excelência, o artista afirma que há na pintura e na escultura apreciada por Clement Greenberg um mínimo de arte, sendo elas “pure exercise in aesthetics” (KOSUTH, 1991, p. 17). Tal comentário se justifica, por exemplo, na desconfiança do crítico em relação a Frank Stella e Ad Reinhardt, cujas obras logicamente se enquadram no dogma *greenbergiano*. A exclusão destes artistas evidencia, portanto, o fato de Greenberg ser um crítico baseado em afinidades eletivas.

Prosseguindo em seu ataque ao formalismo, Kosuth afirma que o “formalist criticism is no more than an analysis of the physical attributes of

⁶²³ Tal divórcio é, na perspectiva de Thierry de Duve, o dilema vivido por muitos artistas da década de 1960 entre “either art (without the aesthetic) or the aesthetic (without the art)”. Referindo-se a Kosuth, o crítico afirma: “I think his text ‘Art after Philosophy,’ although full of loopholes and wrong from a philosophical viewpoint, remains a very interesting text to me symptomatically. Although my admiration for Kosuth stops there, that text succeeds in pointing up that moment of late modernism when the bare theoretical symptomatic question about what is art comes up... at the hand of Duchamp’s readymade” (DUVE, 1994, p. 134-5). Em “Wavering Aesthetics”, o autor retoma a argumentação realizada em “Black Canvas and the Monochrome”, observando a sobredeterminação da teoria *greenbergiana* no pensamento de Kosuth: “[...] the doctrine of the most theoretical of all conceptual artists, Joseph Kosuth, is in reality overdetermined by that of Greenberg, and how both position themselves on either side of a single dividing line, which is the ‘demonstration’ effected by Duchamp’s readymades: for Greenberg they demonstrate the perfect coincidence of art and the aesthetic, for Kosuth, the absolute separation of the two. With the following corollary: for Greenberg the coincidence comes at the close of a historical development, that of modernist painting retrenched in its ultimate specificity, flatness, while for Kosuth the separation signals the beginning of a whole new history which, having abolished all specifics, now only concerns art in general” (DUVE, 2010, p. 104). Em “Kant after Duchamp”, Duve reúne as duas tendências – a formalista *greenbergiana* e a conceitual *kosuthiana*, que, consideradas em si mesmas são insatisfatórias – atualizando a antinomia do gosto central à dialética do juízo estético *kantiano*. Assim, “a afirmação ‘isto é arte’, por meio da qual um *ready-made* tanto é produzido como trabalho de arte quanto julgado como tal, deve ser entendida como um julgamento estético reflexivo com reivindicação de universalidade no mais estrito sentido kantiano” (DUVE, 1998, p. 146).

particular objects which happen to exist in a morphological context” (KOSUTH, 1991, p. 17), sendo tal comentário uma justificativa para a ausência de qualquer relação conceitual ou artística nas obras formalistas. Para ele, a figura do artista deve questionar a natureza e a função da arte. Devido a isto, prosseguir na prática pictórica e/ou escultórica nada acrescenta a este questionamento, mas indica uma aceitação, via repetição, da tradição artística, de vez que há uma “philosophic tabula rasa of art” (KOSUTH, 1991, p. 17). O questionamento é, pois, a função e a identidade da arte, tendo ele surgido principalmente com Marcel Duchamp: “With the unassisted readymade”, propõe Kosuth,

art changed its focus from the form of the language to what was being said. Which means that it changed the nature of art from a question of morphology to a question of function. This change – one from “appearance” to “conception” – was the beginning of “modern” art and the beginning of “conceptual” art. All art (after Duchamp) is conceptual (in nature) because art only exists conceptually (KOSUTH, 1991, p. 18).

Note-se que o artista propõe uma analogia entre as práticas artísticas tradicionais e a linguagem, sendo as primeiras, pois, linguagens convencionais. É a partir desta aproximação que são definidas as novas linguagens da arte, em uma espécie de literalização da própria analogia em proveito da linguagem, conforme sugere a declaração de Robert Rauschenberg: “This is a portrait of Iris Clert if I say so”. Interessante observar aqui o divórcio operado por Kosuth entre, nos termos de Wolheim, o trabalho e a decisão, aproximando a arte dos campos autônomos da lógica e da matemática, tendo estas áreas em comum justamente a sua característica puramente tautológica, *i.e.*, a rejeição, por assim dizer, de qualquer relação alheia ao contexto da própria disciplina. Note-se, portanto, uma perversa defesa *greenbergiana* de uma pureza autorreferencial na proposta de Kosuth, visto que a arte não pode sair da órbita da arte em direção ao espaço infinito da condição humana. Com isso, a arte não está sujeita a verificações empíricas e a nenhum tipo de experiência, devendo ser considerada uma tautologia.

Associado a isto está a recusa de Kosuth em considerar a função do próprio circuito de arte constituído pelos diversos agentes além do artista. Nesta lógica, o contexto artístico depende não do colecionador ou do crítico, mas unicamente do artista. Que Kosuth não chegue a definir propriamente esse contexto, é algo deveras sintomático, deixando entrever se tratar de algo imaterial ou puramente intencional. O artista comenta também sobre a necessidade de informação prévia para a compreensão da obra de arte, tocando em uma questão bastante discutida no campo da arte contemporânea,⁶²⁴ cuja descrição sarcástica encontra-se no livro de Tom Wolfe *A palavra pintada*, uma vez que, se é preciso um quadro conceitual prévio para a compreensão do objeto de arte, tal situação aponta para o paradoxo mesmo da arte, sendo prescindível, portanto, o próprio artefato material. Kosuth propõe aqui a libertação da arte da contradição e do paradoxo, na esteira da definição de geometria proposta por A.J.

⁶²⁴ Em “One Culture and the New Sensibility”, Susan Sontag afirma: “In our time, art is becoming increasingly the terrain of specialists. The most interesting and creative art of our time is *not* open to the generally educated; it demands special effort; it speaks a specialized language [...] The parallel between the abstruseness of contemporary art and that of modern science is too obvious to be missed” (SONTAG, 1966, p. 295).

Ayer enquanto um sistema lógico puro. Ao defender um “purer form of conceptual”, ele, por fim, estabelece uma inversão *hegeliana*, na medida em que a arte, despida de seus atributos sensíveis, vem depois tanto da religião quanto da filosofia, não sendo, por isso, o primeiro momento do espírito absoluto, mas o último. No caso de Kosuth, todavia, não há espaço para nenhum exercício metafísico em sua adoção literal da filosofia analítica: do mesmo modo que a função do artista é ultrapassar as questões específicas rumo à indagação generalizante sobre a arte, “analytic philosophy (as in the work of Wittgenstein, Ayer and Quine) had shifted philosophical pursuits away from metaphysics and into a preoccupation with language” (KRAUSS, 2010, p. 89).

A pureza conceitual da arte, libertada do paradoxo e da contradição, faz com que ela seja definida por Kosuth como uma proposição analítica:

Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context – as art – they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is, he is saying that that particular work of art *is* art, which means, is a definition of art. Thus, that it is art is true *a priori* (which is what Judd means when he states that “if someone calls it art, it’s art”) [...] That the language forms which the artist frames his propositions in are often ‘private’ codes or languages is an inevitable outcome of art’s freedom from morphological constrictions [...] Art operates on a logic (KOSUTH, 1991, p. 20-1).

Para Krauss, a formulação de Kosuth privilegia a privacidade do espaço mental individual e subjetivo.⁶²⁵ Esta leitura encontra um forte paralelo em “Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions”, ensaio em que Benjamin Buchloh esforça-se por elaborar uma história da Arte Conceitual – “a complex range of mutually opposed approaches” (1990, p. 107).⁶²⁶ De fato, a interpretação do autor para este fenômeno em geral, e para a obra de Joseph Kosuth em particular, reforça a perspectiva de Krauss, esclarecendo, direta e indiretamente, muitos pontos da autora. Tome-se, por exemplo, a estreita apropriação dos *ready-mades* de Duchamp por Kosuth, que ecoa a intencionalidade reprovada por Krauss:

Kosuth was arguing, in 1969, precisely for the continuation and expansion of modernism’s positivist legacy, and doing so with what must have seemed to him at the time the most radical and advanced tools of that tradition: Wittgenstein’s logical positivism and language philosophy (he emphatically affirmed this continuity when, in the first part of “Art after Philosophy,” he states, “Certainly linguistic philosophy can be considered the heir to empiricism...”). Thus, even while claiming to displace the formalism of Greenberg and Fried, he in fact updated modernism’s project of self-reflexiveness [...] This is to say that in 1968 artistic production is still the result, for Kosuth, of artistic intention as it constitutes itself above all in self-reflexiveness (even if it is now discursive

⁶²⁵ Alexander Alberro também vê a confirmação de um sujeito centrado na Arte Conceitual até mesmo no legado de Duchamp via Robert Morris. Inversamente, há nos trabalhos de LeWitt, Bchner, Graham e Weiner um real questionamento da função do autor e da figura do artista, tendo as obras promovido um descentramento de subjetividade (ALBERRO, 1994, p. 131).

⁶²⁶ Alberro concorda com Buchloh, afirmando que: “As I see it, there was not one unified theoretical model of Conceptual art in the mid-sixties but several competing models, only one of which is clearly mediating Duchamp. It was Kosuth, after all, who took the pseudonym Arthur R. Rose” (ALBERRO, 1994, p. 128).

rather than perceptual, epistemological rather than essentialist) (BUCHLOH, 1990, p. 124).

Kosuth então, em uma terceira fase da apropriação de Duchamp, sugere Buchloh, estaria lendo o *ready-made* a partir da intenção em detrimento da contextualização. **Se, aparentemente, o artista se coloca contrário à autorreflexividade formal e visual de Greenberg e Fried, ele, de fato, recoloca uma lei de autorreflexividade discursiva.** Para Buchloh, tal apropriação se mostra extremamente curiosa, especialmente se se considera que as duas primeiras ondas de apropriação de Duchamp – Johns e Rauschenberg; Morris e Warhol – em momento algum reafirmam a intenção modernista. Comprova tal fato a opinião de Robert Morris, que, em “Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated”, afirma:

The entire stance of *a priori* systems according to which subsequent physical making followed or was made manifest are Idealist-oriented systems which run from Duchamp down through the logical systems of Johns and Stella to the totally physically paralyzed conclusion of Conceptual art. This has been one thread of how the systematic has been enlisted to remove the arbitrary from art activity (MORRIS, 1970).

Frente a esta tendência idealista de produção artística, Morris define uma outra vertente de criação, segundo ele mais fenomenológica, visto que associada às interações processuais do artista com os métodos, ferramentas e materiais. Levando em consideração a *process art*, a leitura dos *ready-mades* por Kosuth é, para Buchloh, “extremely narrow, reducing the readymade model in fact merely to that of an analytical proposition” (BUCHLOH, 1990, p. 126). Sendo assim, tanto Kosuth quanto o grupo britânico Art & Language teriam um entendimento deveras limitado do *ready-made* como um ato excêntrico e obstinado de declaração artística típico dos anos 1950. Neste sentido, completa ele,

In 1969, Art & Language and Kosuth shared in foregrounding the “analytic proposition” inherent in each readymade, namely the statement “this is a work of art,” over and above all other aspects implied by the readymade model (its structural logic, its features as an industrially produced object of use and consumption, its seriality, and the dependence of its meaning on context) (BUCHLOH, 1990, p. 126).

Buchloh ainda observa uma contradição em Kosuth, na medida em que seu famoso “Art after Philosophy”, propunha-se a construir uma linhagem histórica para a Arte Conceitual, sendo esta própria genealogia a comprovação de uma impossibilidade da proposição analítica da Arte Conceitual sustentar-se pura e autonomamente por si mesma. Mas isso não é tudo. Em “Stella’s New Work and the Problem of Series”, Krauss afirma que o *medium*, quando utilizado pela lógica serial, se rende aos ditames midiáticos. Em “Rauschenberg and the materialized image” (1974), ela volta a refletir a respeito da comodificação da Arte Conceitual:

It is one of the peculiar ironies of the recent art that, while much of Minimal and post-Minimalist work was directed toward internally establishing the primacy of conceptual value over commodity value, the most rarified versions of

Conceptual art managed to render Idea itself into a kind of commodity (KRAUSS, 2002, p. 43).

Em “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976), Krauss endossa seu ataque à Arte Conceitual, associando o fascínio especular e narcisista de determinadas práticas da videoarte à necessidade de reconhecimento mercadológico por parte dos artistas conceituais. O *feedback* do vídeo enquanto um espelho narcisista encontra terreno em um circuito de arte em que o artista tem no *feedback* da mídia e do mercado a sua plena legitimação. De modo semelhante, Buchloh sugere que a autorreflexividade – modernista ou conceitual –, que a princípio propunha um espaço autônomo e não contaminado pela indústria cultural, se funde com ela a partir do pós-guerra.

Para uma compreensão dessa fusão, tenha-se em mente duas observações. De um lado, considere-se o “corporate model of developing art” que Leo Steinberg descreve apropriadamente em seu ensaio “Other Criteria”. Problematizando incisivamente o aparato discursivo *greenbergiano*, o autor – após sugerir que a tensão entre ilusão e planaridade não seria uma conquista cubista, mas algo inerente à prática pictórica desde o Renascimento – tece um paralelo entre a ideologia industrial e as premissas da crítica formalista:

The dominant formalist critics today tend to treat modern painting as an evolving technology wherein at any one moment specific tasks require solution – tasks set for the artist as problems are set for researchers in the big corporations. The artist as engineer and research technician becomes important insofar as he comes up with solutions to the right problem. How the choice of that problem coincides with personal impulse, psychological predisposition, or social ideal is immaterial; the solution matters because it answers a problem set forth by a governing technocracy (STEINBERG, 2002, p. 21-2).

Há um precedente norte-americano nesta ênfase na tarefa do pintor no interior do modelo corporativo da pintura modernista. Ao analisar a pintura *William Rush and His Model*, de Thomas Eakins (1844-1916) – a qual representa o artista absorvido em sua tarefa de esculpir *Water Nymph* –, Steinberg constata a prevalência de uma ética do trabalho a despeito mesmo da inspiração e de outros atributos subjetivos associados à figura do artista. “Eakins’ celebration of honest work springs from the puritanism of the society in which he tried to practice his art. And his expressions”, completa Steinberg, “whether spoken or painted, are haunted by the idea of professional discipline as the absolute value” (STEINBERG, 2007, p. 59).

Tal ideia está também no cerne do vocabulário formalista, conforme sugere a prescrição *greenbergiana* de que a pintura deve estar reduzida unicamente a sua planaridade, a partir de uma síntese entre os elementos pictóricos (cor, luz, forma, desenho etc.) que garante a sua apreensão global (e não em partes discretas). Sendo assim, a ética do trabalho – já presente na cena norte-americana desde Eakins – ressurgiu então nos preceitos formalistas que, por sua vez, solicitam dos artistas uma absoluta síntese entre os elementos pictóricos, aproximando-se, por fim, do ideal industrial:

It is probably no chance coincidence that the descriptive terms which have dominated American formalist criticism these past fifty years run parallel to the contemporaneous evolution of the Detroit automobile. Its ever-increasing

symbiosis of parts – the ingestion of doors, running boards, wheels, fenders, spare tires, signals, etc., in a one-piece fuselage – suggests, with no need for Kant, a similar drift toward synthezizing its design elements (STEINBERG, 2002, p. 23).

A prescrição formalista é materializada por alguns artistas abstratos norte-americanos, em especial Morris Louis e Kenneth Noland, cujas pinturas são tão imediatas e diretas quanto as placas de trânsito. Esta comparação de Steinberg entre a indústria automobilística e a *postpainterly abstraction* é retomada por Rosalind Krauss⁶²⁷ a partir de uma aproximação entre o “movimento” norte-americano e a *pop art*. Para ela, estas duas vertentes “antagônicas” surgem de mãos dadas visualmente, ao apresentarem similaridades formais comuns ao *design industrial*:

Design Technology is Steinberg’s term for the rules behind the production of Noland’s targets and chevrons and stripes. It is the world of commercial emblems and corporate logos generated from within a *serial expansion*, which speaks mainly about repetition and mass production, that identified these works in Steinberg’s eyes as more than just distant relatives of Andy Warhol, Roy Lichtenstein and Jasper Johns (KRAUSS, 1998, p. 60).

À semelhança de procedimentos entre a *Pop art* e a *postpainterly abstraction* a partir da visualidade difundida no design industrial, Krauss inclui ainda uma outra aproximação entre estes movimentos “opostos”. Trata-se da virtualidade resultante da *opticalidade* modernista, conforme as teorias de Greenberg e Fried, a partir de uma ilusão de modalidades que, no caso escultórico, promove uma dissolução óptica da matéria, oferecendo-se ao olhar tal como uma miragem. Ou, ainda, na reinterpretação de Fried para a obra de Stella, em que o crítico defende não a literalidade da estrutura dedutiva, mas uma literalidade fundamentalmente pictórica a partir de uma continuidade entre a *literal shape* e a *depicted shape*. A relação com a *Pop* é assim desenvolvida por Krauss no simpósio *Theories of Art after Minimalism and Pop*, organizado por Hal Foster e com a participação de Fried e Buchloh:

The last place that “Art and Objecthood” would look for these effects is in the world of pop art, and yet in Warhol’s screen paintings (just to take one example), with their grainy overlays of Day-Glo color separations carefully slid off-register, we encounter a treatment of pictorial surface that constantly ingests or eradicates the objects it supposedly proffers, forcing them to hover in an unlocatable nonspace. And we realize that here indeed is just that production of virtuality – of the field rendered optical “like a mirage” – facilitated by the mediumization of shape [...] These constitute in their own way a parallel opticality (KRAUSS, 1998, p. 61).

Sendo assim, a proximidade entre o mundo da *Pop* e a pintura modernista revela, em uma via, a preocupação pictórica dos artistas *Pop* e, inversamente,

⁶²⁷ Em *A Voyage on the North Sea*, Krauss endossa uma vez mais o fracasso da autonomia modernista enquanto resistência ao processo de comodificação: “This autonomy had proved chimerical, and that abstract art’s very modes of production – its painting being executed in serial runs, for example – seemed to carry the imprint of the industrially produced commodity object, internalizing within the field of the work its own status as interchangeable and thus as pure exchange value” (KRAUSS, 1999, p. 11).

uma espécie de vínculo entre a poética modernista e a cultura de massa contra a qual ela se encerrava. É preciso reconhecer também que a tautologia minimalista e a autorreflexividade modernista são estratégias extremamente difundidas na indústria cultural. A segunda surge, por exemplo, na regressão infinita comumente denominada de “convergência midiática”, na qual um produto é veiculado em todos os canais de informação, tendo cada meio de comunicação a função de mencionar e reforçar os demais. A primeira, por sua vez, é a lei da publicidade,⁶²⁸ estando também presente no consumo de um determinado produto, visto que o comprador deve seguir as normas de uso, comportando-se conforme a prescrição recomenda (ou, nas palavras de Flusser, transformando-se em programador do dispositivo, tentando esgotar as possibilidades do programa).

Associado a isso, há o surgimento do que Buchloh denomina de “estética da administração”, resultante do aparecimento de uma nova classe social – os administradores (e mais recentemente os engenheiros de produção) –, que, nem donos nem trabalhadores, possuem a função de gerenciar eficazmente os sistemas produtivos com a finalidade de lhes retirarem os melhores proveitos e benefícios dessas condições. Ao que parece, a consolidação desta nova classe tem início já no final da Primeira Guerra Mundial, dado o aceleração da produção industrial daí resultante e que fará, conforme Argan esclarece, com que a burguesia profissional se transforme em uma “classe de técnicos e dirigentes” (ARGAN, 1992, p. 263).

O que todos esses paralelos indicam em relação à Arte Conceitual? Em primeiro lugar: a autorreflexividade discursiva da Arte Conceitual, baseada em uma apropriação estreita dos *ready-mades* de Duchamp, insere-se no mesmo paradigma contra o qual ela se rebelou, *i.e.*, a autorreflexividade modernista. Mas tal autonomia modernista, fundada em um desejo de distinção frente à indústria cultural, acaba se entrelaçando com ela, conforme propõem as comparações de Steinberg e Krauss. Por fim, a “utopia” conceitualista de uma oposição ao mercado (a dissolução do *medium* em confronto com os tentáculos da mídia) revela o vínculo dos artistas conceituais com a estética da administração associada à burguesia profissional.

Kosuth acredita que a ênfase nas intenções do artista e no conceito é um caminho que a arte tem para resistir à submissão ao capitalismo por meio da prestação de serviços (“entretenimento, experiência visual [ou de outro tipo] ou decoração –, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch”, [KOSUTH, 2006, p. 225]). Ou, como observa Krauss:

By abandoning this pretense to artistic autonomy, and by willingly assuming various forms and sites – the mass-distributed printed book, for example, or the public billboard – conceptual art saw itself securing a higher purity for Art, so that in flowing through the channels of commodity distribution it would not only adopt any form it needed but would, by a kind of homeopathic defense, escape the effects of the Market itself (KRAUSS, 1999, p. 11).

Aí reside o paradoxo da Arte Conceitual, uma vez que, ao distanciar-se da ênfase nos veículos industriais comuns tanto a *Pop* quanto o Minimalismo,⁶²⁹ a

⁶²⁸ Um dos exemplos mais recentes são do anúncio do iPhone – “If you don’t have an iPhone, well, you don’t have an iPhone”, ou ainda qualquer anúncio de um dispositivo tecnológico, conforme sugere também a análise de Phillippe Dubois para o termo ‘novas tecnologias’.

⁶²⁹ “Just as the readymade had negated not only figurative representation, authenticity, and authorship while introducing repetition and the series (*i.e.*, the law of industrial production) to

Arte Conceitual, em vez de representar uma alternativa ao capitalismo, acaba ilustrando as suas mais recentes transformações, sendo considerada então por Krauss em “Two Moments from the Post-Medium Condition” como “the contemporary avatar of kitsch” (KRAUSS, 2006, p. 58). A Arte Conceitual se traduz, portanto, em uma estética da administração, encontrando-se, com isso, em um *cul-de-sac* que revela a sua condição paradoxal.⁶³⁰

The critical annihilation of cultural conventions itself immediately acquires the conditions of the spectacle, [...] the insistence on artistic anonymity and the demolition of authorship produces instant brand names and identifiable products, and [...] the campaign to critique conventions of visibility with textual interventions, billboard signs, anonymous handouts, and pamphlets inevitably ends by following the preestablished mechanisms of advertising and marketing campaigns (BUCHLOH, 1990, p. 140).

Com isso, o desejo da Arte Conceitual em livrar-se do mercado acaba, por fim, colocando-a no centro dele, conforme ilustram os grandes espetáculos (que apresentam, segundo Guy Debord, uma característica tautológica) propostos pelas feiras de arte contemporâneas:

Most of installation practices that are the logical heirs of conceptualism and are by now the universal language of multidisciplinary have been incapable of resisting their own absorption into the transformative system of spectacle in which everything, now distanced as imaginary display, is repackaged as entertainment (KRAUSS *apud* BAKER, 2003, p. 198).

E, assim, a Arte Conceitual prepara o terreno para a hegemonia do mercado da arte conhecida como a Era das Bienais, ou a Era das Feiras de Arte.

5.2.2

Do Pós-Modernismo ao Modernismo

A partir dos anos 1990, o termo “Pós-Modernismo” raramente aparece na produção de Rosalind Krauss. Tratamento inverso é dado à expressão *post-medium condition*, que, ensaio a ensaio, ocupa crescente lugar nas preocupações da autora. Trata-se de uma derivação da condição pós-moderna teorizada por J.F.

replace the studio aesthetic of the handcrafted original, Conceptual Art came to displace even that image of the mass-produced object and its aestheticized forms in Pop Art, replacing an aesthetic of industrial production and consumption with an aesthetic of administrative and legal organization and institutional validation” (BUCHLOH, 1990, p. 119).

⁶³⁰ O paradoxo de todas as artes conceituais, segundo Buchloh, inclui também as obras dos artistas conceituais europeus, especificamente, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, Olivier Mosset, Michel Parmentier e Niele Toroni que, ao contrário da autorreflexividade de Joseph Kosuth, produziram obras, *performances* e intervenções fundamentalmente associadas à crítica institucional. O autor, portanto, amplia o campo de atuação da Arte Conceitual para além de Kosuth, incluindo artistas que são analisados retrospectivamente por Krauss, como é o caso de Marcel Broodthaers. De fato, a eleição de Broodthaers em *A Voyage on the North Sea* parece dialogar diretamente com a parte conclusiva do ensaio de Buchloh, quando o autor endossa a radicalidade da obra do artista belga.

Lyotard,⁶³¹ conforme esclarece a ensaísta na introdução de sua última coletânea, *Perpetual Inventory*:

My connection to Rauschenberg's title [*Perpetual Inventory*] has to do not only with the shift in and openness of my experience as a critic, but with the centrality of photography for the silkscreen works. Here I found myself, indeed, within the "postmodern condition," as Jean-François Lyotard called it – a situation I would come to name the "post-medium condition" (KRAUSS, 2010, p. xii).

A descrença em relação aos grandes heróis e objetivos é retomada por Krauss em sua desconfiança da narrativa de Clement Greenberg. De fato, como se tem observado aqui, tal incredulidade se manifesta na obra da autora em momentos anteriores à definição da condição pós-meio. Em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* – à qual *Perpetual Inventory* é, em suas palavras, "a sequel to that collection" (KRAUSS, 2010, p. x) – Krauss questiona aquilo que ela define como o *sistema greenbergiano* que, por sua vez, serve de fundamento lógico para a crítica modernista. O que deve ser rejeitado em tal método é o seu *furor historicista*, baseado em uma visão da história como um fluxo contínuo no interior do qual as formas da arte, universais e trans-históricas, se desenvolvem até encontrarem-se separadas e protegidas em seus feudos de pureza. Além disso, o historicismo, baseado em uma lógica evolutiva, tem um poder neutralizador, capaz de mitigar as diferenças:

It makes a place for change in our experience by evoking the model of evolution, so that the man who now is can be accepted as being different from the child he once was, by simultaneously being seen-through the unseeable action of the telos – as the same. And we are comforted by this perception of sameness, this strategy for reducing anything foreign in either time or space, to what we already know and are (KRAUSS, 1986, p. 277).⁶³²

Fazendo frente à tendência historicista, Krauss define o Pós-Modernismo como um momento histórico no qual as categorias tradicionais da arte, universais para Greenberg, entram em colapso. Este é o motivo de a escultura ser vista em um campo ampliado, de a originalidade ser considerada por meio da repetição, e assim por diante. Desse modo, assim como em Lyotard, os grandes heróis, perigos e périplos são descortinados em Krauss, aquilo que era considerado categoria universal é desmistificado. Sendo assim, que Greenberg seja a voz principal dessa narrativa mestra, não há mais o que duvidar. A questão toda é

⁶³¹ A impossibilidade dos grandes relatos de Lyotard parece ligada à inviabilidade de uma narrativa mestra preconizada por Arthur C. Danto. O último, a propósito, não esconde a relação: "Na verdade, de acordo, sobretudo com Lyotard, foi um tema do Pós-Modernismo a inexistência de narrativas mestras" (DANTO, 2006, p. 161).

⁶³² Em português: "A evocação do modelo da evolução permite uma modificação em nossa experiência, de modo que o homem de agora pode ser aceito como diferente da criança que foi por ser visto simultaneamente como sendo o mesmo, através da ação imperceptível do *telos*. Ademais, nos confortamos com essa percepção de similitude, com essa estratégia para reduzir tudo que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, àquilo que já conhecemos e somos" (KRAUSS, 2008, p. 129).

observar como Krauss, ao fazer uso da *post-medium condition* em detrimento do *postmodernism*, rompe com a ruptura pós-modernista⁶³³ de décadas atrás.

A *post-medium condition* representa a recusa da especificidade do meio. Percebe-se, neste ponto, que a premissa subjacente à instauração do Pós-Modernismo é a mesma que fundamenta a *post-medium condition*, qual seja, a ausência de especificidade do meio decorrente da desmistificação dos pressupostos que fundamentam a lógica historicista *greenbergiana*. Entretanto, em vez de positivar a segunda expressão, assim como faz com a primeira, Rosalind Krauss assume uma posição antagônica a ela:

My theoretical address to what I call “the post-medium condition” constitutes the current focus of my critical energies [...] For those artists who needed to base aesthetic meaning on a medium to which their work could refer, reflexively, the postmodernist condemnation of painting and sculpture as specific mediums forced a turn to some other support than oil on canvas or plaster on metal armature. These innovative foundations I began to call “technical supports” [...] Good work would have to refer, recursively, to the medium in which it is made (KRAUSS, 2010, p. 89).

O antagonismo de Krauss à *post-medium condition* é ilustrado pela hostilidade que a crítica nutre em relação à Arte Conceitual – já discutida anteriormente aqui⁶³⁴ –, responsável por uma espécie de generalização do fazer artístico ao instituir a pergunta “O que é arte?”. Trata-se de uma radicalização da busca pela pureza da arte proposta por Greenberg, não mais associada a uma categoria específica. Veja-se o ponto de partida para o questionamento da autora, o comentário de Joseph Kosuth, recorrente em seus ensaios.⁶³⁵

⁶³³ Para se ter uma ideia do Pós-Modernismo defendido por Krauss, lembre-se de sua declaração na entrevista a Claire Brunet e Gilles A. Tiberghien, publicada originalmente em 1994 no volume 47 do *Le Cahiers du Musée national d'art moderne* e, no ano seguinte na revista *Gávea* n. 13: “Há um monte de Modernismos! Para mim, há sobretudo aquele que critica o idealismo dissimulado e a má-fé da modernidade [...] Esse pensamento se pergunta então qual é a censura que opera no Modernismo. Ele lhe interroga e considera a cumplicidade profunda entre uma apologia da autonomia, da liberação ou da abertura de possibilidades, e a tecnologia moderna. Essa crítica é muito séria. E há artistas que contribuíram para esse trabalho”. Logo em seguida, porém, a entrevistada demonstra já a sua desconfiança quanto às outras correntes pós-modernistas: “Mas há também uma prática frívola e esnobe do pós-modernismo. [...] O uso eclético da ideia de que não há mais ‘grandes narrativas’; ou a moda do ‘qualquer coisa’. Aliás, eu praticamente não emprego mais esse termo: ele me irrita. Vulgarizado a esse ponto, ele não tem mais pertinência nem utilidade. Embora já tenha sido útil pensar que haveria um fim – e não uma finalidade, justamente, da modernidade ou do projeto moderno. Já houve um certo frescor e uma tonicidade no pensamento pós-modernista” (KRAUSS, 1995, p. 471-2).

⁶³⁴ Não só em *Perpetual Inventory* Krauss define a sua posição. De fato, todos os ensaios que lidam com a *post-medium condition* partem da desconfiança da autora em relação a esta manifestação artística. Em sua coletânea recém-publicada, *Under Blue Cup*, Krauss rejeita a *post-medium condition* instaurada pela Arte Conceitual, em conjunto com a estética relacional e com as instalações.

⁶³⁵ O mesmo trecho reaparece em, no mínimo, quatro ensaios: *A Voyage on the North Sea – Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999); “Reinventing the Medium” (1999); “‘Specific’ Objects” (2004); e *Under Blue Cup* (2011). Em uma entrevista ao jornal *O Globo* por ocasião de sua visita ao Brasil em 2003, Kosuth reitera o seu posicionamento, vinculando-o à gênese do Pós-Modernismo: “como um artista, fazendo meu trabalho, perdi a fé em qualquer forma tradicional de arte, sentia que a tarefa do artista era reflexiva. Nós precisávamos fazer perguntas sobre a natureza da arte, porque tínhamos grandes questões sobre a própria cultura naquela época. Isso era político e, ao mesmo tempo, cultural. Se você estivesse fazendo pinturas e esculturas, não poderia questionar a natureza da arte, seu trabalho estava sendo definido por aquelas instituições,

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 (KOSUTH, 2006, p. 217).

De acordo com Krauss, o resultado do pensamento de Kosuth é um abandono total da prática artística, considerada por ele uma questão “específica”, em detrimento do questionamento da arte em si – formulado por meio de proposições.⁶³⁶ Tal seria uma “particular narrative about the end of art, or [...] the end of the arts” (KRAUSS, 1999, p. 9). O fim das artes ao qual se refere a ensaísta não é aquele de Belting ou Danto (apesar de tangenciá-los), mas o processo posto em marcha pelas práticas artísticas da década de 1970, por meio do qual os atributos físicos das obras tornam-se irrelevantes no interior de uma busca por uma definição do conceito e da condição da arte. Mesmo o esforço de Judd por definir objetos específicos seria paradoxal, na medida em que, conforme observa Thierry de Duve,⁶³⁷ aquilo que o artista está conceituando não

e isso era uma forma de autoridade. Esse questionamento meu e de outros membros da minha geração foi o início do Pós-Modernismo, que foi sempre sobre ‘por que’, e não sobre ‘como’”. A questão do mercado, que Kosuth denomina de ‘entretenimento visual’, também é rechaçada pelo artista ao afirmar que “os artistas agora têm de lutar com o mercado de arte pelo significado de seus trabalhos. O novo é menos sobre novas ideias e mais sobre novos produtos que as galerias oferecem. Então, na busca pelo novo, galeristas têm sido vistos à espreita, nas portas das escolas de arte, como técnicos de futebol [...] Sempre fomos informados e até guiados por uma história de ideias na arte. Mas há cerca de 15 anos emergiu uma história do mercado de arte. Ela fala de estrelas, com base em recordes de vendas. Para novos colecionadores que não entendem de arte e para a massa que vende, compra e investe em arte, é um caminho fácil e rápido de estabelecer o que é de ‘qualidade’. É um guia pobre, não diz nada sobre arte em si”. Em: <http://oglobo.globo.com/cultura/para-joseph-kosuth-maior-artista-conceitual-vivo-arte-nao-sobre-beleza-9320102#ixzz4Gwd74zOI>, acessado em 10 de agosto de 2016.

⁶³⁶ A ênfase na linguagem é explicada por Kosuth: “As proposições da arte não são factuais, mas linguísticas, em seu caráter – isto é, elas não descrevem o comportamento de objetos físicos nem mesmo mentais; elas expressam definições de arte, ou então as consequências formais das definições de arte” (KOSUTH, 2006, p. 220).

⁶³⁷ De Duve desenvolve a sua argumentação no ensaio “The Monochrome and the Black Canvas”, integrante da coletânea *Kant after Duchamp*. Krauss recorre ao seu pensamento diversas vezes quando discute a *post-medium condition*, como comprova, por exemplo, a seguinte passagem retirada de “...And Then Turn Away?”, voltada para a obra de James Coleman: “De Duve contrasted the specificity that belongs to a medium with the generality that hovers over the collective term *art*. It was one of the ironies of critical discourse, he pointed out, that the term ‘specific’ – as in Donald Judd’s nomenclature ‘Specific Objects’ – should have been applied to the very operation that dissolved the individual mediums of painting on the one hand and sculpture on the other, by funneling them into the general condition of a hybrid object, which, like the readymade, directly invokes the privilege of ‘art’ without recourse to the intermediary of a medium. If it was minimalism that set this operation in motion, de Duve argued, it was conceptual art that fully theorized it. The linguistic definitions conceptualism was concerted to formulate were of *art* as a category that, mediumless, was generic: art as such” (KRAUSS, 2003, p. 158). Em outros ensaios, como “Wavering Aesthetics” e “Kant after Duchamp”, Duve é da opinião de que Clement Greenberg entendeu até melhor do que Kosuth as consequências do *ready-made duchampiano* ao formular o conceito de “art at large” que faz com que o julgamento estético moderno substitua “Isto é belo” por “Isto é arte”: “I insist on its theoretical audacity, for the doxa has too commonly made Greenberg a formalist clinging desperately to modernist painting and viscerally opposing the most advanced trends of his time, starting with conceptual

é, a exemplo das práticas pictóricas e escultóricas, específico (como quis o artista em seu famoso ensaio), mas híbrido, genérico. Esclarece Krauss em *A Voyage on the North Sea*:

It was Joseph Kosuth who quickly saw that the correct term for this paradoxical outcome of the modernist reduction was not specific but general. For if modernism was probing painting for its essence – for what made it specific as a medium – that logic taken to its extreme had turned painting inside out and had emptied it into the generic category of Art: art-at-large, or art-in-general [...] It was Kosuth’s further contention that the definitions of art, which works would now make, might merely take the form of statements and thus rarefy the physical object into the conceptual condition of language [...] Their linguistic form would merely signal the transcendence of the particular, sensuous content of a given art, like painting or photography, and the subsumption of each by the higher unity – Art itself – of which any one is only a partial embodiment (KRAUSS, 1999, p. 10).

A responsabilidade pela inauguração da *post-medium condition* não seria unicamente da Arte Conceitual. Em sua reconsideração imprevista da história da arte contemporânea, Krauss justapõe, em *Under Blue Cup*, à Arte Conceitual as práticas pós-minimalistas, a recepção de Duchamp, a *doxa* pós-estruturalista e também as teorias da comunicação de Marshall McLuhan. Deixando por um momento em suspenso os dois últimos, veja-se como Krauss descreve a contribuição dos três primeiros aspectos para a inauguração da *post-medium condition*:

At the time of the postmodernist crisis of the 1970s, three things happened to make it irrefutable that the specific medium had fallen onto the trash heap of history. The first was postminimalism and its rejection of the minimalist literal object [...] In 1973, Lucy Lippard called this collective dismissal “the dematerialization of the art object,” pointing to ephemeral works such as pencil marks on walls as the fragile alternative. The second thing was conceptual art [...] The third was Duchamp’s eclipse of Picasso as the most important artist of the century. [...] The *three things* opened our age onto what must be called the post-medium condition, rhyming with Walter Benjamin’s reference to “the age of mechanical reproduction” (KRAUSS, 2011, p. 20).

A rarefação do objeto físico proposta pelas *three things* inaugura um período de eclipse do *medium*, caracterizado fundamentalmente pela propagação do “spectacle of meretricious art called installation” (KRAUSS, 2011, p. ix), associada por Krauss também à *relational aesthetics* de Nicolas Bourriaud, todas empenhadas “in the constant rehearsal of Duchamp’s inaugural gesture [...] in order to ask, once again, the general question – ‘What makes this *art*?’ – rather than the specific one of the medium” (KRAUSS, 2011, p. 32). Por meio da mistura de narrativas gravadas e imagens projetadas – resultante de um processo de justaposição entre imagem e texto legado da Arte Conceitual – as instalações explicitam a ausência, não apenas de especificidade dos meios artísticos, mas de critérios que diferenciem a arte das outras experiências estéticas disseminadas no interior do capitalismo contemporâneo: “The now fashionable possibility of installation art followed in the wake of this dispatch of the medium. Installation

art. [...] ‘Art at large’ is actually a much more illuminating way of designating the various approaches grouped under the convenient label of conceptual art” (DUVE, 2010, p. 103).

is relentless in its refusal of specificity, filling galleries with mixtures of video images and taped narratives” (KRAUSS, 2010, p. xiii). Neste ponto, é válido recorrer a Fredric Jameson.

Em 1983, quando Krauss publicou seu “Sculpture in the Expanded Field” na coletânea *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, organizada por Hal Foster, Jameson concluía o seu ensaio “Postmodernism and Consumer Society” com a seguinte indagação: “We have seen that there is a way in which postmodernism replicates or reproduces – reinforces – the logic of consumer capitalism; the more significant question is whether there is also a way it resists that logic” (JAMESON, 1998, p. 144).⁶³⁸ Se, naquele momento, a crítica norte-americana estava empenhada em definir o Pós-Modernismo como uma alternativa ao Modernismo historicista de Clement Greenberg, dezesseis anos mais tarde, em *A Voyage on the North Sea*, ela responde à pergunta de Jameson:

One description of art within this regime of postmodern sensation is that it mimics just this leeching of the aesthetic out into the social field in general. Within this situation, however, there are a few contemporary artists who have decided not to follow this practice, who have decided, that is, not to engage in the international fashion of installation and intermedia work, in which art essentially finds itself complicit with a globalization of the image in the service of capital (KRAUSS, 1999, p. 56).

É deveras relevante que, ao longo da década de 1990, Krauss preste contas com as indagações de Fredric Jameson, seja em *A Voyage on The North Sea*, seja em ensaios onde a dívida intelectual da ensaísta está expressa em títulos como “Welcome to the Cultural Revolution” (1996) ou “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum” (1990). Estes dois últimos textos, de fato, estão centrados na noção de “cultural revolution” definida por Jameson em *The Political Unconscious*, enquanto capacidade *sui generis* que, no contexto do capitalismo tardio, a produção cultural possui de programar os sujeitos para a próxima investida do sistema capitalista, mesmo que esta preparação esteja revestida de uma ideologia resistente a esta cooptação, buscando, portanto, brechas utópicas. Nos termos de Giorgio Agamben, as revoluções culturais definidas por Jameson, antes de oferecerem espaços de profanação no seio da religião capitalista, são instrumentos deste “gigantesco dispositivo de captura [...] dos comportamentos profanatórios” (AGAMBEN, 2007, p. 76) que é o capitalismo.⁶³⁹

⁶³⁸ Já em *The Prison-House of Language*, de 1972, Fredric Jameson expõe a sua desconfiança quanto ao desenvolvimento do Estruturalismo francês, especificamente na morte do sujeito, que o autor associa à sociedade pós-industrial capitalista: “It is that our possession by language, which ‘writes’ us even as we imagine ourselves to be writing it, is not so much some ultimate release from bourgeois subjectivism, but rather a limiting situation against which we must struggle at every instant. Thus the Symbolic Order can only be said to represent a psychic conquest from the vantage point of that imaginary stage which it supersedes: for the death of the subject, if it might be supposed to characterize the collective structure of some future socialist world, is fully as characteristic of the intellectual, cultural and psychic decay of post-industrial monopoly capitalism as well” (JAMESON, 1972, p. 140-1).

⁶³⁹ É bem sintomático o fato de Agamben, em “Elogio da profanação”, refletir a respeito da museificação do mundo no contexto do capitalismo como religião. “De forma mais geral”, diz ele, “tudo hoje pode tornar-se Museu, na medida em que esse termo indica simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de fazer experiência” (AGAMBEN, 2007, p. 73). É exatamente para esta impossibilidade que Krauss se dirige em seu ensaio “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”.

Considerando os dois ensaios de Krauss, as revoluções culturais que ela descreve referem-se, de um lado, à emergência de disciplinas como *Cultural Studies* e, de outro, à reestruturação das instituições museológicas enquanto entidades corporativas com foco mercadológico.⁶⁴⁰ Quanto a esta segunda revolução, Krauss elabora uma análise do espaço museológico bastante afinada com o estudo do hiperespaço arquitetônico que Jameson desenvolve em “Postmodernism and Consumer Society”. Seguindo os passos do autor, ela enfim reconhece as contradições inerentes ao Minimalismo, pois se por um lado ele aposta em um sujeito fenomenológico em resistência à reificação das subjetividades na era do capitalismo tardio, este mesmo movimento, ao se apropriar da lógica serial de produção industrial faz com que esta apropriação se transforme em um canal de acesso desta mesma lógica reinante na sociedade de consumo ao sujeito fenomenológico. Se do ponto de vista do observador privilegia-se uma experiência fundamentalmente fenomenológica, do ponto de vista do artista e do processo de fabricação da obra constata-se todos os procedimentos e atributos típicos da sociedade de consumo do capitalismo tardio: impessoalidade, industrialização, projetos, descarte da artesanaria, materiais industriais etc. Assim, formas, materiais e processos: tudo no Minimalismo endossa a nova revolução cultural:

Which is to say that the Minimalist subject of “lived bodily experience” – unballasted by past knowledge and coalescing in the very moment of its encounter with the object – could, if pushed just a little farther, break up entirely into the utterly fragmented, postmodern subject of contemporary mass culture (KRAUSS, 1990, p. 12).

Nesse ensaio, a centralidade concedida ao Minimalismo está estreitamente vinculada à questão espacial. Deslocando a atenção do objeto para as relações fenomenológicas contingentes a um determinado momento, as práticas minimalistas inauguram uma experiência espacial que, se por um lado está assentada na fenomenologia, por outro propõe situações fragmentadas, suspensas de historicidade, enfim, pós-modernas. E se a recepção imediata do Minimalismo – como comprovam os ensaios de Krauss na época – endossa os pressupostos fenomenológicos dessas experiências, a sua revisão histórica focaliza, por sua vez, em sua aderência à sociedade de consumo que caracteriza o Pós-Modernismo. A obra de James Turrell é o emblema deste deslocamento, visto que sua poética, considerada menor no contexto imediato de gênese do Minimalismo, assume um protagonismo nos anos 1990, fornecendo experiências calcadas em espaços luminosos que dispensam qualquer tipo de especificidade

⁶⁴⁰ Em *Radical Museology – or What’s ‘Contemporary’ in Museum of Contemporary Art?*, Claire Bishop elege como ponto de partida o ensaio de Krauss sobre o museu no capitalismo tardio, sem, contudo, endossar o pessimismo da crítica fundado em uma dicotomia entre moderno e pós-moderno: o segundo é exemplificado pelo relativismo multiculturalista da “Tate’s ‘something for everyone’” (BISHOP, 2013, p. 49), enquanto que o primeiro tem na obsessão do MoMA com a cronologia e com o cubo branco o seu melhor exemplo. Diante destes dois modelos, Bishop vislumbra uma alternativa – que não é a síntese dialética da oposição – em museus como o Reina Sofia (Madri), onde “the contemporary art is therefore staked as a question of *timeliness*, rather than as a stage on the conveyor belt of history; the necessary condition of relevance is the presentation of multiple, overlapping temporalities, geared towards the imagination of a future in which social equality prevails” (BISHOP, 2013, p. 49). A tática de Bishop deflagra, com isso, o recuo de Krauss ao moderno, constatado em sua defesa absoluta do cubo branco, como se verá adiante.

vinculada ao caráter objetual e concreto de uma obra de arte e à capacidade do sujeito de exercitar sua própria subjetividade:

The Turrell piece, itself an exercise in sensory programming, is a function of the way a barely perceptible luminous field in front of one appears gradually to thicken itself and solidify, not by revealing or bringing into focus the surface which projects color, a surface which we as viewers might be said to perceive, but rather by concealing the vehicle of color and thereby producing the illusion that it is the field itself which is focusing, that it is the very object facing one that is doing the perceiving for *one*. Now it is this rerealized subject [...] that has become the focus of many analyses of postmodernism. [...] It, in turn, is a space that supports an experience that Jameson calls the “hysterical sublime” (KRAUSS, 1990, p. 12).

Em sua reavaliação do Pós-Modernismo, Krauss passa então a considerá-lo enquanto um processo de esteticização da vida social, estreitamente vinculado à exaustão dos artistas em relação às duas prerrogativas modernistas correntes no debate estadunidense: a dupla ênfase nos *mediums* tradicionais e em sua especificidade. O Pós-Modernismo é traduzido, portanto, como uma crise do Modernismo que resulta, por sua vez, no abandono casado das práticas artísticas convencionais e também das preocupações associadas à especificidade do *medium*. O curioso a observar aqui é que o esforço de Krauss em questionar a validade do Pós-Modernismo não é autocrítico, isto é, não obedece ao impulso modernista da reflexividade que a autora tanto defende. Krauss, por mais que reavalie o Pós-Modernismo, não parece se perguntar a respeito de sua contribuição para a revolução cultural que descreve, concentrando-se em apontar em terceiros – os artistas minimalistas, as instituições museológicas, os acadêmicos da *Cultural Studies* – as suas responsabilidades. De modo semelhante, os exemplos trazidos à discussão pela ensaísta em *Under Blue Cup* são associados ao retorno da pintura – Anselm Kiefer, Sandro Chia,⁶⁴¹ Enzo Cuchi e Francesco Clemente –, mas não aqueles tematizados por ela e seus pares – sobretudo a Pictures Generation – quando da apologia pós-modernista:

For postmodernism, the cubist grid’s abstraction was forgotten, to be replaced by mounds of hay [Kiefer], its sobriety supplanted by the muscular figures of fascism’s neoclassicism [Chia]; while the revival of the Renaissance bronze declared the purist geometries of modernist sculpture dead and gone [Cuchi] [...] Themselves having “moved away from canvas,” painters such as Cuchi and Clemente defied the laws of modernist to challenge the flat surface with Herculean heroes and monsters (KRAUSS, 2011, p. 18-76).

A *post-medium condition* responde, portanto, a um momento histórico no qual impera uma ausência de especificidade de meio atrelada à falta de um juízo criterioso que torne a arte um espaço não de reafirmação da lógica capitalista, mas de seu questionamento e de sua desmistificação. Se a *post-medium condition* é um mito monstruoso, como afirma a autora na introdução de *Perpetual*

⁶⁴¹ Claire Bishop menciona uma reportagem de Arifa Akbar referente à relação entre Sandro Chia e o colecionador Charles Saatchi, emblemática da lógica mercadológica dos anos 1980: “Saatchi’s most outspoken protégé-turned-critic was the Italian neo-expressionist painter Sandro Chia, whose work was bought and then disposed of in the 1980s. There was speculation that Saatchi’s sale of his entire holdings of Chia’s work effectively destroyed the Italian’s reputation” (AKBAR *apud* BISHOP, 2013, p. 65).

Inventory, resta a alguns artistas e também ao crítico desvelar seu caráter artificial subjacente à aparência naturalizante.⁶⁴² Desse modo, assim como a originalidade é um mito cuja função está completamente atrelada ao mercado, a *post-medium condition* tem o seu papel nas grandes feiras de arte, que, por sua vez, “são puro espetáculo, envolvendo o observador com uma atmosfera sedutora sem demandar atenção ou trabalho por parte do visitante para analisar a habilidade que um trabalho tem em criar significados”.⁶⁴³

Fazendo frente à sedução promovida pela espetacularização do circuito de arte contemporânea marcado pela “frantic pace of art fair and biennials” (KRAUSS, 2010, p. 102), Krauss identifica duas possibilidades: de um lado, há a alternativa de um retorno à pintura – como fizeram Kiefer, Chia, Cuchi e Clemente –, atitude que a ensaísta olha com extrema desconfiança, uma vez que o que ela propõe é um “attempt to return to a medium, not by regression but by invention” (KRAUSS, 2003, p. 161). Dos dois imperativos da crise pós-modernista – a exaustão do *medium* e a busca pela especificidade –, Krauss rejeita o primeiro e acata o segundo para definir os “knights of the medium”: artistas que, rejeitando os *mediums* artesanais tradicionais, tratam de reinventar *mediums* técnicos em suas criações a partir de aparatos comerciais difundidos na sociedade de consumo.

“The horror from kitsch has faded from contemporary experience” (KRAUSS, 2011, p. 124), decreta a autora em *Under Blue Cup*. Diante do eclipse do *medium*, Krauss não rejeita a especificidade do *medium*, mas a recupera em um movimento que recoloca a narrativa *greenbergiana* – e também a sua dicotomia entre *avant-garde* e *kitsch* – no mesmo passo que suspende a hegemonia da instalação.⁶⁴⁴ Esta retomada é deveras significativa e inesperada,

⁶⁴² Aqui, recorre-se uma vez mais à noção de mito, tal como ela é formulada por Roland Barthes em *Mitologias* e mencionada por Krauss em diversas ocasiões.

⁶⁴³ <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u634585.shtml>, acessado em 7/11/2011.

⁶⁴⁴ Observa-se que, em “White Care of our Canvas” (2007) – texto que marca o retorno de Krauss como colaboradora da *Artforum* –, a ensaísta adota um posicionamento que, de certo modo, atualiza implicitamente a dicotomia entre *avant-garde* e *kitsch*. Toda a argumentação parte dos dois livros publicados por T.J. Clark em 2006 – *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing* e *Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War*, este último em coautoria com o coletivo anti-imperialista Retort, onde o autor esforça-se por apresentar alternativas ao regime hegemônico das imagens técnicas a partir do pressuposto de que o regime verbal e linguístico não foi superado por um regime visual, mas o estrutura: “Here’s why it seems to me more and more urgent, politically, to point to the real boundaries between seeing and speaking, or sentence and visual configuration. And to try to keep alive the notion of a kind of visibility that truly establishes itself *at the edge of the verbal* – never wholly apart from it, needless to say, never out of discourse’s clutches, but able and willing to exploit the difference between a sign and a pose, or a syntactical structure and a physical (visual, material) interval. Sure, I count myself an enemy of the present regime of the image: not out of some nostalgic ‘logocentricity,’ but because I see our image machines as flooding the world with *words* – with words (blurbs, jingles, catchphrases, ten thousand quick tickets to meaning) given just enough visual cladding. This is what *The Sight of Death* is aimed against. It wants to discover what images are capable of – and what real wordlessness, in the face of the world of words, looks like”. Recorrendo à dialética benjaminiana que justapõe civilização e barbárie, Clark realiza uma crítica aos historiadores de esquerda, chegando à conclusão que: “A materialist will presumably be interested in what it was, in the sets of possibilities offered by a specific medium, a specific practice, that opened the space in which a jolly denunciation of peasant foolishness *became something else*”. Krauss também recorre a Benjamin, especificamente “Experiência e pobreza”, para reiterar o que ela chama de “Clark’s refusal of media” (KRAUSS, 2010, p. 102): frente à ditadura fragmentária da linguagem travestida de imagem, Krauss endossa a opinião de Clark de que ainda há “simple, central pleasure of looking that drives things forward – and the

sendo encontrada explicitamente em algumas passagens de seus ensaios mais recentes. Em *Under Blue Cup*, como um dos primeiros exemplos de invenção do *medium*, a autora menciona a leitura de Michael Fried realizada por Frank Stella: “The artists who discover the conventions of a new technical support can be said to be ‘inventing’ a medium, the way Fried saw Stella ‘inventing’ *shape* as a new medium” (KRAUSS, 2011, p. 19). Ainda nesse livro, Krauss retoma “Avant-Garde and Kitsch” para atestar o caráter de simulacro das instalações, não havendo aqui, portanto, nenhuma positivação da falsificação e da repetição encontrada em ensaios pretéritos:

If the pig hut [trabalho de Carsten Höller e Rosemarie Trockel apresentado na Documenta X] and the palmettes [obra de Lois Weinberger] are not instinctively felt to be meretricious, arbitrary, and thus the simulacrum of art rather than the real thing, this is because kitsch has become the polluted atmosphere of the very culture we breathe. Their identity as kitsch derives from their feckless indifference to the idea of medium, so long ago condemned by Greenberg’s admonishment in “Avant-Garde and Kitsch.” Kitsch he defines as the corruption of taste by the substitution of simulated effects for that recursive testing of the work of art against the logic of its specific conditions, a testing he named “self-criticism” (KRAUSS, 2011, p. 68-69).

E no ensaio “Two Moments from the Post-Medium Condition”, Krauss também menciona a dicotomia de Greenberg, chegando à seguinte conclusão:

A contemporary avant-garde has organized itself to reject Conceptual Art which it views as the most recent form of kitsch. As it had been in the past, the cultural ambition of such avant-garde artists is vested in making their own medium into the subject matter of their art (KRAUSS, 2006, p. 58).

À recuperação do *medium*, fenômeno “generalizable accross the whole field of avant-garde” (KRAUSS, 2003, p. 161), tem-se uma reelaboração narrativa de Krauss de sua própria contribuição crítica, não mais sob a égide do Pós-Modernismo, mas sob a hegemonia mítica da *post-medium condition*:

For the most part, *Perpetual Inventory* charts my conviction as a critic that the abandonment of the specific medium spells the death of serious art. To wrestle new mediums to the mat of specificity has been a preoccupation of mine since the inception of *October*, the magazine I founded in 1976 with Annette Michelson, the first issue of which carried my essay “Video and Narcissism” which attempts to tie the essence of video to the specular nature of mirrors. [...] The onset of postmodernist practice in the 1980s saw the collapse of traditional mediums such as painting and sculpture. But the abandonment of the medium as the basis of artistic practice was not total. As a critic working in the 1980s and 1990s, I welcomed the perseverance of new artists in leveraging the meaning of their work in relation to I came to call a “technical support.” [...] The artists I

astonishment at what one or two pictures have to offer, if you give them half a chance”. Em “White Care of our Canvas”, a exposição *Invisible Colors*, que ocorreu na Marian Goodman Gallery (Paris, 2007) com obras de James Coleman, Marcel Broodthaers, Gabriel Orozco, Oswaldo Macià, entre outros, é um exemplo deste recinto produtor de perplexidade (em outras palavras, *avant-garde*) em resistência ao fluxo incessante da mídia (*i.e.*, *kitsch*). As citações de Clark são retiradas de sua entrevista a Kathryn Tuma na Brooklyn Rail, disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2006/11/art/tj-clark>, acessado em 26 de julho de 2016.

observed persevering in the service of a medium had abandoned traditional supports in favor of strange new apparatuses, ones they often adopted from commercial culture – like Ed Ruscha’s appropriation of the automobile, Christian Marclay’s importation of the movie’s synchronous soundtrack, William Kentridge’s exploitation of cinematic animation, or James Coleman’s use of the commercial slide tape. Calling such things “technical supports” would, I thought, allay the confusion of the use of “medium,” too ideologically associated as the term is with an outmoded tradition (KRAUSS, 2010, p. xiii-xiv).

Não se trata, portanto, de reabilitar as antigas categorias tradicionais da arte, a exemplo do retorno da pintura. Nem, por outro lado, de considerar indivíduos como inventores de novas engenhocas e tecnologias. Não se trata nem mesmo de apenas apontar nos dispositivos o seu vínculo com o sistema capitalista.⁶⁴⁵ Não é nem uma restauração, nem uma adesão ingênua e acrítica à inovações tecnológicas. O *medium*, também denominado por Krauss de “technical support”, se refere a

contemporary commercial vehicles, such as cars or television, which contemporary artists exploit, in recognition of the contemporary obsolescence of the traditional mediums, as well as acknowledging their obligation to wrest from that support a new set of aesthetic conventions to which their works can the reflexively gesture, should they want to join those works to the canon of modernism (KRAUSS, 2010, p. 38).

Desse modo, o *medium* se opõe francamente à mídia – os dois termos são “false friends” – na medida em que não se traduz na adoção ingênua e comemorativa das novas tecnologias de comunicação e de informação. Krauss trata aqui de prestar contas com o guru dos aforismos, Marshall McLuhan, para quem “the medium is the message”. Tanto McLuhan quanto Friedrich Kittler são considerados pela ensaísta “Cassandras of the medium” e porta-vozes da *Cultural Revolution* ao teorizarem as transformações midiáticas partindo da perspectiva de um processo de tradução através do qual os distintos *mediums* são homogeneizados enquanto sistemas de transmissão caracterizados por séries numéricas digitais emblematizadas pela fibra óptica.⁶⁴⁶ Segundo a autora,

⁶⁴⁵ Krauss refere-se a esta questão no ensaio sobre a obra de James Coleman, “...And Then Turn Away?”. Segundo ela, o ataque às formas mercadológicas da sociedade de consumo é algo característico da teoria pós-colonialista, denominada por ela de antimodernista na medida em que considera o transnacionalismo da vanguarda um avatar das ambições imperialistas do capital internacional, valorizando, por isso, as culturas locais. A invenção do *medium* não pressupõe, portanto, um ataque a determinados dispositivos, mas uma reabilitação redentora deste: “Can one ‘invent a medium’ without believing in the redemptive possibilities of the newly adopted support itself? Can something function as a medium, if it is not a vehicle of expressiveness but only a target of attack? [...] Thus, for Coleman, the vehicle cannot just be a vile substance to be derided. It has, instead, to be understood as positive source” (KRAUSS, 2003, p. 162). Se Krauss parece certa ao questionar a retórica teórica e curatorial baseada com recorrência no poder crítico da obra, sua abordagem do pós-colonialismo soa, por outro lado, bastante pueril.

⁶⁴⁶ Em *Under Blue Cup*, o artista que Krauss considera o emblema da mídia é Bill Viola. A ensaísta propõe uma comparação entre a sua poética e a do cineasta alemão Harun Farocki, demonstrando a oposição entre os “false friends” *media* e *medium*: “As opposed to video installations by artists such as Bill Viola, in which the viewer is embraced by the video surround, the distance from bench to monitor here objectifies the work, allowing the critical reflection essential to aesthetic experience” (KRAUSS, 2011, p. 113).

both of them see new media as the development that supersedes and combines older media. For McLuhan this translates into his aphorism “The Medium is the message,” by which he means that one medium’s content is always other media: film and radio constitute the content of television; records and tapes are the content of radio; silent films and audiotape that of cinema; text, telephone, and telegram that of the semi-media monopoly of the postal system [...] Once this digitization happens, any medium can be translated into any other. A total media link on a digital base will erase the very concept of medium (KRAUSS, 2011, p. 38-9).

A mídia é, com isso, mais um fator que aguça o eclipse do *medium*. Daí, surgem duas questões correlatas: de um lado, a relação contraditória que Krauss mantém com o termo *medium*; de outro, a confirmação de sua adesão ao Modernismo.

5.2.3

Reconceituando o *medium*

No prefácio de *A Voyage on the North Sea*, Krauss comenta a utilização que faz do termo *medium*. Em um primeiro momento, a autora registra a possibilidade de simplesmente descartar este conceito, por lhe parecer “too contaminated, too ideologically, too dogmatically, too discursively loaded” (KRAUSS, 1999, p. 5). Na tentativa de se manter afastada da densidade ideológica associada ao termo, Krauss acata a sugestão proposta por Stanley Cavell em *The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film* no que se refere à utilização de uma palavra substituta.⁶⁴⁷ O novo termo, se por um lado se vincula a um dos movimentos artísticos mais marcantes do início do século XX (o Surrealismo), por outro abre espaço para novos suportes artísticos criados ao longo desse século, em especial aqueles relacionados às inovações tecnológicas (o cinema, por exemplo), além de sugerir uma conexão com a ideia de autonomia.

Automatismo é a palavra encontrada por Cavell para substituir palavras mais tradicionais, em especial, *gênero* e *medium*. Entretanto, há uma relação entre eles, pelo fato de qualquer uma das três noções levar em consideração a relação entre um aparato técnico específico a uma obra de arte e as convenções nas quais ela é produzida. O que o *automatismo* coloca em primeiro plano, e que o diferencia dos demais termos, é o espaço aberto ao improvisado. Um *medium* – ou seja, aquilo que serve de instrumento e suporte para a produção de determinada obra –, de acordo com o *automatismo* de Cavell, revela uma parcela de improvisado, identificada naqueles aspectos do trabalho configurados de modo inaudito que, por sua vez, tanto confirma quanto revê a tradição. Portanto, com o *automatismo*, estabelece-se uma relação dialética com a tradição, uma vez que a

⁶⁴⁷ Assim como Clement Greenberg, Stanley Cavell foi criticado, na primeira coletânea de ensaios de Krauss, devido a sua tendência historicista. Entretanto, o pensamento de Cavell em relação ao *medium*, que o autor desenvolve em *The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film*, é retomado em todos os ensaios que a autora reflete a respeito da *post-medium condition*, especialmente *A voyage on the North Sea*, *Under Blue Cup* e aqueles reunidos em *Perpetual Inventory*. A frequente menção ao pensamento de Greenberg é incomparável, no entanto, a qualquer outro autor referido por Krauss.

reforça na mesma medida em que a nega. Com este termo, abre-se um espaço para características e procedimentos artísticos que não estão obrigatoriamente relacionados às normas, regras e especificidades de determinado gênero, ou *medium*, mas que também não as rejeitam por completo:

I characterized the task of the modern artist as one of creating not a new instance of his art but a new medium in it. One might think of this as the task of establishing a new automatism. The use of the word seems to me right for both the broad genres or forms in which an art organizes itself (e.g., the fugue, the dance forms, blues) and those local events or *topoi* around which a genre precipitates itself (e.g., modulations, inversions, cadences). In calling such things automatisms, I do not mean that they automatically ensure artistic success or depth, but that in mastering a tradition one masters a range of automatisms upon which the tradition maintains itself, and in deploying them one's work is assured of a place in that tradition. [...] What gives significance to features of this physical basis are artistic discoveries of form and genre and type and technique, which I have begun calling automatisms (CAVELL, 1979, p. 104-5).

A grande diferença concernente à arte modernista é o seu divórcio da tradição, de modo que a utilização das convenções canônicas deixem de garantir o pertencimento de determinada obra ao contexto artístico. Sendo assim, utilizar telas e tintas para uma pintura não garante, por sua vez, a consideração de uma determinada produção enquanto arte. Em outras palavras, “a medium of painting is whatever way or ways paint is managed so as to create objects we accept as paintings. Only an art can define its media” (CAVELL, 1979, p. 107). A condição de existência de uma determinada obra de arte não está assegurada de antemão pela sua adesão a uma base material. Neste divórcio com a tradição, o automatismo é adequado, já que ele privilegia um processo no qual a produção artística dita, por si mesma, a definição de seu *medium*. E, ao fazer isso, o automatismo induz, por sua vez, outras instâncias de sua aplicação, não estando restrito, portanto, a uma única obra de um determinado artista. Assim,

using automatism to create paintings is what painters have always done. In order that any new automatism he found might create paintings, he had newly to consider what constitutes a painting (*what* it was painters have always done, that is, made) and, in particular, to discover what would give any automatism of his the significance of painting (CAVELL, 1979, p. 108).

O aspecto que chama atenção no conceito de *automatismo* é justamente a pluralidade interna contida em cada meio artístico. As características, sejam elas relacionadas às convenções ou propriamente ao aparato técnico de cada *medium*, longe de serem rígidas, apontam, por outro lado, para algo indefinido, algo que se determina apenas na utilização singular e específica empreendida por cada artista em particular. Tais características funcionam, com isso, como uma estrutura básica e esquemática, um apoio ou horizonte a partir dos quais se pode julgar o sucesso ou o fracasso de um empreendimento artístico. Nesta ideia está incluída, portanto, a impossibilidade de se encarar um *medium* como nada além de um conjunto predefinido de técnicas e convenções, associada sobretudo ao pensamento de Clement Greenberg.

Na tentativa de se livrar do *medium* e considerando a proposta de Cavell quanto à utilização do conceito de *automatismo*, a autora registra a complexidade do termo preterido inicialmente, complexidade esta reduzida por abordagens

simplificadoras, como, por exemplo, a de Greenberg. Surpreendentemente, ao invés de descartar o termo, Rosalind Krauss opta por persistir em sua utilização:

If I have decided in the end to retain the word “medium,” it is because for all misunderstandings and abuses attached to it, this is the term that opens onto the discursive field that I want to address. This is true at the historical level in that the fate of this concept seems to belong chronologically to the rise of a critical post-modernism (institutional critique, site specificity) that in its turn has produced its own problematic aftermath (the international phenomenon of installation art). It seemed, that is, that only “medium” would face onto this turn of events. And at a lexical level, it is the word “medium” and not something like “automatism” that brings the issue of “specificity” in its wake – as in the designation “medium-specificity” (KRAUSS, 1999, p. 7).

Desse modo, por mais que Krauss recorra à noção de “technical support”, não é esta expressão que ela privilegia, mas a de “medium”, conforme explicita o título homônimo da segunda parte da coletânea *Perpetual Inventory*, onde se lê “as a critic, I could not give up the idea of the medium as a continuing source of meaning” (KRAUSS, 2010, p. 19). Não à toa, sempre que a ensaísta se põe a definir o primeiro termo, ela recorre ao segundo como uma espécie de sinônimo que não deve, contudo, ser compreendido unicamente de uma perspectiva *greenbergiana*. Ao investigar a videoinstalação “Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)”, de 2001, de Bruce Nauman, Krauss é bastante clara em relação a isso. Discordando da defesa orgulhosa do pluralismo por Nauman, ela afirma que

despite himself, Nauman’s work explored the specificity of the various mediums – or technical supports – he adopted. From his corridors to his use of video, we see him engaging with the ontological question, that is, the essence – or what Roland Barthes would call the *genius*, of the material with which the artist worked (KRAUSS, 2010, p. 22).

O *medium* característico de uma obra de arte não se reduz, portanto, à técnica utilizada para a sua produção, tampouco às convenções ou regras que balizam a sua criação. Uma obra de arte que não cai no pecado da *post-medium condition* revela também um conjunto de aspectos específicos e inerentes a esta criação, conjunto este que não pode ser transformado em uma cartilha normativa a ser aplicada a todas as outras produções. Neste sentido, a possibilidade de mapeamento e de observação do *medium* utilizado em uma obra de arte está atrelada à relação entre técnica, convenções e improviso. São estes os três fatores que devem ser levados em conta enquanto elementos constituintes de uma estrutura recursiva. Note-se aqui não apenas a influência de Stanley Cavell para esta definição, mas também a condição agregada do dispositivo cinematográfico e, sobretudo, a recuperação da noção central do estruturalismo. São, por conseguinte, as distintas dimensões – técnicas, psicológicas, discursivas, históricas e conceituais – pressupostas no conceito de *apparatus* compreendido como uma estrutura que permitem a Krauss redefinir o termo *medium* como uma *recursive structure*.

Desse modo, o emprego deste conceito a partir de sua revisão traça uma trajetória histórica caracterizada pela continuidade. Tal encadeamento se refere não apenas à manutenção do léxico *greenbergiano*, mas à evocação de circunstâncias tradicionais da história da arte, notadamente o sistema medieval

das guildas e suas especializações, conforme observa Krauss em *Under Blue Cup*:

It was the medieval system of the guilds that presided over the arts as so many separate crafts: carvers in charge of stone or wood, casters responsible for bronze, either statues or doors; painters at work on stained glass wooden panel or plaster wall; weavers on grand ceremonial tapestries. [...] The rules transmitted by the guilds concerned the preparation of various supports for the artisan's work of representation. [...] The idea of rules as the vehicle of specificity drives a wedge between the way medium specificity is being used in these pages and the way it functioned in the most prestigious theorization of its relation to modernism, at the hands of Clement Greenberg (KRAUSS, 2011, p. 3-7).

Tal recuperação do sistema social da arte renascentista é tudo menos adventícia. Ela reitera o esforço de Krauss por assegurar a autonomia estética a partir de um enquadramento historiográfico absolutamente convencional, havendo aí a sugestão de uma continuidade narrativa do Renascimento ao Modernismo, do Império da Mimese ao Império do *Medium*. Refaz-se, uma vez mais, o caminho já pavimentado do cânone euro-americano. A diferença determinante que Krauss delinea entre a sua utilização do *medium specificity* e aquela de Greenberg resulta do fato de a sua especificidade não ser buscada no positivismo bruto de uma substância física, como a planaridade da pintura. Desviando-se deste literalismo, Krauss recorre ao exemplo das corporações de ofício para demonstrar que o suporte técnico é tão importante para a prática quanto as convenções históricas e sociais que o situam e o normatizam. Desse modo, se a crise pós-modernista enterra os *mediums* tradicionais – algo que Krauss ainda endossa –, ela não faz o mesmo a respeito da especificidade do *medium*, sendo este último compreendido não tanto enquanto um suporte material, mas enquanto a conjunção do suporte técnico-comercial e das regras definidas pelo criador que circunscrevem, por sua vez, as possibilidades improvisatórias.

Há aqui uma questão bastante intrigante. Conforme se discutiu no primeiro capítulo, Clement Greenberg, em seu *Laoconte*, recupera a divisão das artes realizada por Lessing, rejeitando todavia os equívocos do pensador alemão ao submeter o ofício pictórico ao tema literário. O engano de Lessing é justamente este: realizar a comparação entre os distintos *mediums* não tanto pelo suporte material que os condicionam, mas pela capacidade representativa de que dispõem. Krauss, por sua vez, desconsidera os suportes tradicionais, sublinhando os suportes técnicos que marcam a era da reprodutibilidade técnica. Ao fazer isso, ela propõe um desvio em relação à defesa substantiva de Greenberg, focalizando as convenções que regulam uma determinada prática artística. É aqui que ocorre uma reviravolta surpreendente. Ao longo da leitura dos escritos de Greenberg da década de 1970 – em sua fase teórica, portanto – encontram-se algumas passagens que revelam uma enorme coincidência com a Krauss do século XXI. Tome-se a seguinte passagem do *Seminar Six*, para se notar a proximidade entre Greenberg e Krauss em seus ocassos teóricos:

Formalizing art means making aesthetic experience communicable: objectifying it, making it public, instead of keeping it private or solipsistic as happens with most aesthetic experience. For aesthetic experience to be communicated it has to

be submitted to conventions – or “forms” if you like – just as language does if it’s to be understood by more than one person (GREENBERG, 2003, p. 74).

As semelhanças são berrantes: as formas aqui são tidas por Greenberg enquanto convenções a serem comunicadas publicamente, tal como a linguagem.⁶⁴⁸ Ora, tanto a analogia com o modelo linguístico quanto a ênfase nas convenções são pontos ressaltados por Krauss em sua reconsideração do *medium*. A questão da convenção é aqui de suma importância: “Conventions”, postula Greenberg,

put resistances, obstacles, controls in the way of communication at the same time that they make it possible and guide it [...] The conventions of art, of any art, are not immutable, of course. They get born and they die; they fade and then change out of all recognition; they get turned inside out. And there are the different historical and geographic traditions of convention. But wherever formalized art exists, conventions as such don’t disappear, however much they get transformed or replaced (GREENBERG, 2003, p. 74-5).

A ênfase nas convenções de Krauss e Greenberg, em fases já posteriores ao seu comprometimento com as obras de arte enquanto críticos de arte, é deveras significativa. Conforme esclarece Thierry de Duve, as convenções são inerentes a *mediums* específicos: “those of poetry are not those of painting, because the constraints which make language resist the efforts of the poet are not, materially and formally, the same as those which make the painting resist the efforts of the painter” (DUVE, 2010, p. 112). Sendo assim, ao recorrer às convenções enquanto prescrições e/ou restrições técnicas, tanto Krauss quanto Greenberg atualizam Lessing. O retorno de Krauss a Greenberg desconsidera a sua ênfase absoluta na literalidade do *medium*. O retorno de Krauss a Lessing faz com que as convenções deixem de ser aquelas governadas pela mimese, mas pela reflexividade modernista prescrita por Greenberg, agora direcionada aos veículos comerciais. Sendo assim, aos artistas não cabe inventar um novo *medium*, mas particularizá-lo através de sua prática, esclarece ela em “... And Then Turn Away?”:

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 individualize 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 (KRAUSS, 2003, p. 157).

No caso do “small band of guerrillas doing battle against the current post-medium practice” (KRAUSS, 2011, p. 32), não há, contudo, uma guilda específica que assegure as convenções de uso de um determinado suporte técnico. Na realidade, não há nem um suporte técnico escolhido aprioristicamente à espera da manipulação do artista. Trata-se, na realidade, de um deslocamento para o contexto estético de dispositivos comerciais que não

⁶⁴⁸ Mais à frente, Greenberg afirma que “conventions isn’t form; rather it’s a limiting and enforcing condition that functions in the interests of the communication of aesthetic experience” (GREENBERG, 2003, p. 77). O que importa aqui, contudo, é menos a identidade proposta por Greenberg do que a sua ênfase nas convenções de modo semelhante à estratégia de Krauss.

estão inseridos em uma linhagem tradicional da história da arte, mas que recebem a sua “aesthetic patent” (KRAUSS, 2003, p. 161) ao se transformarem em *mediums* específicos a determinadas poéticas.

A invenção do *medium* pressupõe, portanto, um processo de apropriação e ressignificação, por meio do qual é possível circunscrevê-lo de maneira análoga à linguagem. Utilizada por Krauss décadas atrás em seu ensaio sobre Frank Stella, o modelo linguístico retorna em sua argumentação, pois “it is the business of a medium to have not only something like a grammar, a syntax, and a rhetoric, but a way of deciding what counts as competence in its use” (KRAUSS, 2003, p. 159). Neste caso, a linguagem não é de todos, mas, paradoxalmente, de apenas um indivíduo que deve praticá-la (caso contrário, não adquire o sistema linguístico que permite a sua compreensão) como uma *recursive structure*. Cabe ao crítico, sob a égide formalista-estruturalista, decifrar o código do artista, conforme postula a ensaísta ao afirmar que “there is no code (aesthetic or linguistic) that is not open to interpretation or careful reading. A medium is the articulation of such a code” (KRAUSS, 2011, p. 3). Mas se é possível concordar com Krauss e Greenberg quanto à necessidade das convenções para o processo de formalização e de comunicação da arte, não é possível deixar de notar que ambos os autores desconsideram o fato de uma convenção ser também um pacto social. Justamente por isso, Duve afirma que “Greenberg turns a complex aesthetic-technical-social imbroglio into a simple dichotomy between ‘forms that are conventionally recognized as artistic and art that is not fixed in such forms’” (DUVE, 2010, p. 115). É possível direcionar o mesmo diagnóstico de Duve para Krauss: como uma boa formalista *greenbergiana*, ela reduz o problema historiográfico da crise da história da arte – incluindo-se aí diversos fatores, dentre os quais destacam-se a emergência de novos centros artísticos; a proliferação de feiras de arte e bienais; a consolidação e o fortalecimento de disciplinas, tais como estudos curatoriais, história das exposições e antropologia da arte; a retomada de uma pauta política da arte etc. – à dicotomia *greenbergiana* entre a *avant-garde* e o *kitsch*, por meio da qual o Modernismo do cubo branco é recuperado em detrimento do pós-estruturalismo, até então defendido com unhas e dentes pela ensaísta.

5.2.4

Modernismo dando de ombros à desconstrução

O Modernismo retorna ao argumento de Krauss como um modo de se afirmar a especificidade do *medium*. Este retorno deve ser encarado como uma redefinição: a especificidade do *medium* diz respeito a uma prática artística que procura investigar um determinado suporte ou material, a ponto de lhe conferir novas abordagens e perspectivas. Neste caso, a especificidade é utilizada em seu caráter autodiferencial, isto é, aprofunda-se nas características específicas de um determinado *medium* a fim de lhe revelar novas dimensões de uso.⁶⁴⁹

⁶⁴⁹ É preciso reconhecer aqui a influência do pensamento de Walter Benjamin nesta redefinição da especificidade do meio. De fato, os trabalhos do artista belga Marcel Broodthaers, associado por Krauss à figura do colecionador benjaminiano, enfatizam a transformação do obsoleto em novo, ou como Benjamin afirma, “para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento” (BENJAMIN, 1995, p. 229). Trata-se de uma “renovação do

Mas por que Rosalind Krauss, após duas décadas atrás declarar a ruptura em relação ao Modernismo historicista de Clement Greenberg, retoma o pensamento desse autor? Algumas hipóteses podem servir de resposta. Em primeiro lugar, tal recuperação está associada a uma reavaliação de Krauss de sua perspectiva pós-estruturalista, ao perceber que a morte do sujeito vinculada à consideração da fotografia como “multiple without originals” contribui para reforçar a capilaridade das estratégias do capitalismo tardio rotuladas por Jameson de *Cultural Revolution*:

The purported radicality of the post-structuralist position has been compromised by the effect of what has been called the Cultural Revolution, the term given for the ultimate cunning with which advanced capitalism exploits radical practice, whether theoretical or artistic, by allowing it to prospect within the cultural Imaginary and thereby to open up new spaces within a subject now programmed to participate in – and thereby be colonized by – the next stage of capital (KRAUSS, 2003, p. 198).

Depois de décadas sendo a porta-voz das teorias pós-estruturalistas no circuito artístico estadunidense, Krauss, ao final do século XX, passa a reconhecer a cumplicidade perversa entre esta corrente teórica e a indústria cultural. De modo semelhante ao destino das vanguardas, tanto históricas quanto do pós-guerra – cuja institucionalização representa contraditoriamente o seu sucesso e o seu fracasso –, as teorias, apesar de condenarem os processos de assimilação e de apropriação da indústria cultural, acabam, por fim, sendo uma forma de promoção e de confirmação dessa mesma indústria. Sendo assim, tanto as teorias quanto as práticas vanguardistas são ambivalentes, acabando, por fim, prestando um serviço àquilo que elas inicialmente questionam, mas de que necessitam invariavelmente para serem reconhecidas. O que vale dizer: se as teorias e as práticas vanguardistas apostam em procedimentos subversivos de apropriação enquanto um modo de resistência ao sistema capitalista, este mesmo sistema é, por seu turno, “the master of *détournement*, absorbing every avant-garde protest in its path and turning it to its own account” (KRAUSS, 1999, p. 34). Especificamente no caso da teoria pós-estruturalista, há uma equivalência mordaz entre a sua desconfiança da metafísica e o *modus operandi* da indústria do entretenimento, uma vez que ambos solicitam um descentramento do sujeito afim à expropriação do indivíduo sob o regime capitalista globalizante. No circuito artístico, o sucesso multinacional das instalações é emblemático para Krauss (mas não o sucesso de sua carreira intelectual, vale notar), visto que tais configurações reconfiguram todos os objetos sob um regime virtual afim à infinita dispersão das redes de informação. “It is at this historical juncture”, propõe Krauss,

mundo velho” que, nas palavras de Giorgio Agamben, assume a tarefa dos novos usos suscitados pela profanação. Em *Radical Museology*, Claire Bishop retoma o colecionador *benjaminiano*, substituindo esta figura pelo curador que lida com o contemporâneo enquanto método dialético, que procura “reboot the future through the unexpected appearance of a relevant past” (BISHOP, 2013, p. 61). O motivo para esta retomada é justificado assim por ela: “It is striking that his [Benjamin’s] theories have been so influential on visual art yet have had so little impact upon the institutions in which it is shown and the histories they narrate” (BISHOP, 2013, p. 56). Parecendo responder a esta questão da autora, o Museu de Arte do Rio (MAR) – instituição mencionada por Bishop – promoveu em julho de 2016 o *MAR na Academia: Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin*.

that the taboo against specificity comes to seem less and less radical and a desire to rethink the idea of the medium as a form of resistance to late capitalism's utter generalization of the aesthetic – so that anything from shopping to watching wars on television takes on an aestheticized glow – seems less and less impossible (KRAUSS, 2003, p. 199).

Desse modo, a proposta da ensaísta em repensar a especificidade do *medium* revela o seu comprometimento com o Modernismo no mesmo passo em que explicita uma reconsideração de seu comprometimento pós-estruturalista. Em *Under Blue Cup*, esta reavaliação se revela explicitamente, quando a autora justapõe esta corrente teórica à Arte Conceitual, ao pós-Minimalismo, à teoria da mídia de McLuhan e à recepção de Duchamp enquanto fatores que instituíram a crise modernista que foi o Pós-Modernismo, resultando na hegemonia *kitsch* da *post-medium condition*. Krauss então reelabora o aforismo de McLuhan, transformando-o em “the medium is the memory” como modo de sublinhar o seu argumento de que a prática artística contemporânea precisa obrigatoriamente, para ser considerada modernista, apostar na “identity of ‘who you are’” (KRAUSS, 2011, p. 3). Indubitavelmente, deve-se ler esta prescrição como uma absoluta provocação: pois, se para resistir à *post-medium condition*, o *medium* precisa, para não ser confundido com a mídia, constituir-se como uma estrutura recursiva que investigue seu caráter autodiferencial, esta identidade não é, portanto, a mesma proposta pelo dogma *greenbergiano*.

No entanto, mesmo que haja um eco pós-estruturalista na proposta de Krauss de uma investigação autodiferencial do *medium*, ele é terminantemente negado pela autora em *Under Blue Cup*.⁶⁵⁰ Sendo assim, diante da difusão incontestável da desconstrução, Krauss não hesita em afirmar que seu livro “urges us to understand that those strategies [a reinvenção do *medium*] allow a newly wrought means of pointing to ‘who you are’” (KRAUSS, 2011, p. 25), concluindo em seguida que esta iniciativa é um “shrug of the shoulders at deconstruction's dismissal of the ‘self’” (KRAUSS, 2011, p. 32). Some-se a isso o fato de Krauss recuperar Duchamp apenas para afirmar que o artista “is not a knight. His art utterly disperses the medium, invalidating it as the basis for any judgement at all” (KRAUSS, 2011, p. 126). Na mesa-redonda composta por Krauss, Buchloh, Bois, Foster e Joselit – e que finaliza a narrativa da geração *October, Art Since 1900* –, a ensaísta sintetiza assim a sua posição:

So poststructuralism, Conceptual art, Duchamp reception, video art: together they effectively dismembered the concept of the medium. The problem is that this dismemberment then became a kind of official position (the pervasiveness of installation is one sign of this state of affairs), and now it's a commonplace among artists and critics alike: it's understood as given. And if I as a critic have any responsibility now, it is to dissociate myself from this attack on the medium, and to speak for its importance, which is to say for the continuance of

⁶⁵⁰ A relação entre o pós-estruturalismo e o capitalismo tardio, já estabelecida por Fredric Jameson, é assim comentada por Claire Bishop: “technocracy abetted by post-structuralism has dismantled much of the vocabulary in which the significance of culture and the humanities was previously couched, making the task of persuasively defining this in non-economic terms ever more pressing” (BISHOP, 2013, p. 62). Apesar disso, a autora ainda acredita em um espaço autônomo reservado à cultura e às humanidades enquanto um modo de conscientização crítica situado em uma esfera pública e baseado em múltiplas temporalidades.

modernism. I don't know if poststructuralism will help me to do this, and thus I don't know if I can maintain my earlier commitment to this methodological option [...] Without the logic of a medium art is in danger of descending into kitsch. Attention to medium is one way modernism tried to defend itself against kitsch (KRAUSS *et al.*, 2011, p. 775-6).

É bastante significativo este dar de ombros de Krauss, visto que sublinha o fato de a ensaísta jamais ter deixado de ser modernista.⁶⁵¹ Tal fato já é mais do que evidente nesta altura da pesquisa, seja pela obsessão com que Krauss recorre ao pensamento de Greenberg; seja pelo seu esforço, especialmente em *Passages in Modern Sculpture* e *The Optical Unconscious*, por propor uma continuidade anti-idealista da produção modernista euro-americana em território estadunidense; seja também pelo seu interesse incorruptível pela noção de forma; seja, por fim, pela sua declaração em 1972 no ensaio “A View of Modernism”, onde ela estabelece uma cisão a Greenberg sem rejeitar sua adesão modernista:

Obviously modernism *is* a sensibility – one that reaches out past that small band of art critics of which I was part, to include a great deal more than, and ultimately to criticize, what I stood for. One part of that sensibility embraces analysis as an act of humility, trying to catch itself in the middle of the very act of judgment, to glimpse itself unawares in the mirror of consciousness. The attention to self-reflexivity, or what the structuralist critics term *dédoublement*, is thus one of the most general features of the larger modernist sensibility [...] I began as a modernist critic and I am still a modernist critic, but only as a part of a larger modernist sensibility and not the narrower kind (KRAUSS, 2010, p. 122-8).

Tal amplitude diz respeito justamente à investigação de uma especificidade do *medium* em seu caráter autodiferencial, que, como indica a data do ensaio acima, não surgiu recentemente. De fato, Krauss estrutura o seu primeiro texto na *October* – “Video: The Aesthetics of Narcissism” (1976) – em torno da oposição entre *self-reflexivity* e *reflection*. A partir desta dicotomia, Krauss organiza a produção em vídeo estadunidense, investigando os modos como os artistas articulam o corpo com o dispositivo videográfico de gravação e projeção. De um lado, há aqueles artistas imbuídos na *reflection*, ao utilizar o equipamento em vídeo para reencenar o estágio do espelho (seja do artista, seja do observador); de outro, há aqueles que, com os mesmos instrumentos,

⁶⁵¹ No ensaio “Paradigm Shift: The Speculation of Downcast Eyes”, Krauss retoma sua trajetória a partir de *The Optical Unconscious*, deixando evidente as idas e vindas de uma crença na visualidade modernista à pulsão escópica; e, daí, à visualidade modernista novamente. Comentando a disseminação da desconfiança quanto à opticalidade modernista, Krauss realiza o seguinte diagnóstico: “Modernist art has also celebrated vision’s capacity to survey and order, to abstract and model the elements within a given field, had made it into the privileged vehicle of reason itself. This reflexive consciousness made it possible to view the gridded surface of a Cubist painting as a representation of a figure on top of a canvas and *at the same time* a representation of the surface itself – its shape, its lateral spread, the weave of its canvas, and its flatness. To see the surface at the same time as bringing the figure into focus is to become conscious of the support or *grounds of possibility* of painting. **To recapture the prerogatives of reason is, then, to restore the optical against the force of ‘downcast eyes.’** This restoration came at hands of those artists refusing the denigration of the visual in the work and theory of conceptual art. Such artists, working in the first decade of the twenty-first century, demanded that the image field of their works would figure-forth the support for these images themselves” (KRAUSS, 2009, p. 145).

desenvolvem as suas criações visando a sensibilidade modernista manifestada na *self-reflexivity*.

Já nesse ensaio, o *medium* deixa de ser para Krauss sinônimo de um certo atributo material. Ao alçar o narcisismo à categoria de *medium*, a ensaísta se esforça para diferenciar as produções em vídeo de acordo com os respectivos agenciamentos produzidos entre os elementos – quais sejam, o corpo (do artista ou do observador) e o equipamento audiovisual (câmera, projetor, televisor). Nas produções de Richard Serra, Vito Acconci, Joan Jonas, Peter Campus, Lynda Benglis, Bruce Nauman, entre outros, a produção de um filme está condicionada não somente aos fatores tecnológicos, mas, principalmente, à utilização, pelos artistas, de suas imagens e corpos. Tais vídeos revelam o artista filmando a si mesmo, estabelecendo algumas ações a partir das quais o vídeo é produzido. Apontar para si, beijar a própria imagem, descrever criticamente a própria situação, repetir um movimento corporal, todas essas ações são condicionadas pela produção e projeção de imagens realizadas pelo conjunto câmera-monitor televisivo. Há, portanto, um mecanismo, por meio do qual o corpo do artista é captado pela câmera e sua imagem é projetada, através do monitor, diante de si em imediatos *feedbacks*, com a imediaticidade de um espelho. Cria-se com isso uma simultaneidade que articula imediatamente ao tempo presente o passado mais recente. O corpo, com isso, aparece entre parênteses, localizado entre a câmera e o monitor.

Levando isto em conta, conclui-se que a questão do narcisismo deve ser lida estruturalmente, conforme sugere a primeira nota de rodapé de “Notes on the Index – Part 1”, onde o título do ensaio surge sintomaticamente como “Video: The Structure of Narcissism” (KRAUSS, 1986, p. 196) e não como “Video: The Aesthetics of Narcissism”. Esta substituição de estética por estrutura é bastante reveladora da apropriação – crítica, e não clínica, vale ressaltar – de Krauss de certos conceitos e diagramas psicanalíticos, como o *Esquema L*, a reação formativa e também o narcisismo. Estas leituras da psicanálise obedecem a uma estratégia transversal: coletar neste campo epistemológico determinados esquemas que, por sua vez, são aplicados estruturalmente em análises de obras de arte contemporâneas.

No caso específico de “Video: The Aesthetics of Narcissism”, a preocupação formal-estrutural de Krauss pode ser constatada logo nos primeiros parágrafos do ensaio, onde se lê a descrição do vídeo *Centers* (1971), de Vito Acconci. Nele, aparece a imagem televisiva do artista apontando para o centro da tela do televisor durante vinte minutos. Ao fazer isso, Acconci “literalize [realizes] the critical notion of ‘pointing’ by filming himself pointing to the center of a television monitor” (KRAUSS, 1976, p. 50).⁶⁵² Krauss vê no gesto do artista um modo paródico de se relacionar com os termos críticos da abstração, paródia cuja finalidade seria “disrupt and dispense with an entire critical tradition” (KRAUSS, 1976, p. 50). Em outras palavras, *Centers* visa tornar o método crítico (aquele que permite ao pintor apontar para o centro de sua tela de modo a constatar sua organização formal) focado nas propriedades formais de um trabalho sem sentido, ou melhor, sem aplicação. Em suma, “the kind of criticism *Centers* attacks, is obviously one that takes seriously the formal

⁶⁵² Em *Perpetual Inventory*, ocorrem sutis modificações de passagens de alguns ensaios, indicadas entre colchetes.

qualities of a work or tries to assay the particular logic of a given medium” (KRAUSS, 1976, p. 50).

Se, por um lado, a literalização de uma expressão comumente utilizada em um contexto crítico problematiza uma abordagem específica do *medium*, determinada pela consideração dos elementos e recursos formais que caracterizam um trabalho, por outro lado, ela se revela determinante para a compreensão do vídeo enquanto *medium*. Prosseguindo em sua análise de *Centers*, onde Acconci utiliza o monitor do vídeo como um espelho, a autora afirma:

As we look at the artist sighting along his outstretched arm and forefinger towards the center of the screen we are watching, what we see is a sustained tautology: a line of sight that begins at Acconci’s plane of vision and ends at the eyes of his projected double. In that image of self-regard is configured a narcissism so endemic to works of video that I find myself wanting to generalize it as the condition of the entire genre (KRAUSS, 2010, p. 4).

Assim, o narcisismo enquanto *medium* articula o corpo e o vídeo em uma relação especular que reencena o estágio do espelho descrito por Lacan. Por esta ótica, trabalhos como *Centers* e *Air Time* (1973), de Vito Acconci, e *Now* (1973), de Lynda Benglis, endossam a relação imaginária que o sujeito mantém com os seus duplos visuais, em uma operação que exclui qualquer temporalidade em proveito de um presente perpétuo marcado pelo fascínio alienante do indivíduo com o seu próprio reflexo no espelho videográfico. Tais experimentos reverberam o modo como a sociedade do espetáculo exige que o sujeito se identifique com os produtos que adquire, a partir de uma tática especular que põe em funcionamento a *reflection* enquanto “move toward an external symmetry (screen and actor)” (KRAUSS, 2010, p. 11) que exclui, por sua vez, qualquer relação com o outro, conforme observa Krauss em seu “Impressionism: The Narcissism of Light”.⁶⁵³

⁶⁵³ Este texto foi publicado originalmente na *Partisan Review* n. 43 (1976), propondo uma análise do Impressionismo (motivada pela exposição *One Hundred Years of Impressionism*, no Metropolitan Museum of Art, 1974) de uma perspectiva da produção contemporânea. Krauss investiga a hipótese de um divórcio entre a realidade e a percepção humana, motivada pelo advento da fotografia enquanto um “lápiz da natureza”. A questão que se coloca aqui é a da externalidade (na época, Krauss desenvolve o seu *Passages in Modern Sculpture*), que articula uma certa opacidade perceptiva. Por esse motivo, ela afirma: “What photography had revealed to Degas and Monet was the remoteness of perception from reality. Excluded from the inherent organization of nature seen as distanced and self-absorbed, the alternative they found was a unity forged from their own corresponding introspection. Their art becomes the first chapter of that compulsion to make art from the didactic organization of perception that is the text of modernism” (KRAUSS, 1976, p. 111). Como resultado disso, a fotografia revela aos pintores impressionistas uma desarticulação entre a percepção e a realidade, de modo que, nos quadros, o que se vê é uma dissociação entre os procedimentos pictóricos, cada vez mais enfatizados nas telas através dos pigmentos e pinceladas, e o referente externo, uma representação da natureza borrada, imprecisa, distante de um realismo ortodoxo. A partir disso, a ensaísta estabelece uma relação com a produção escultórica e a videoinstalação: “they possess the brutish unresponsiveness of inert matter. To see oneself in them is to see oneself in a medium that enforces utter remoteness from the object of one’s contemplation: oneself” (KRAUSS, 1976, p. 112). Nesse momento do ensaio a autora passa a relacionar o Impressionismo tanto com as esculturas de Judd, Morris, Nauman, Serra e Hesse quanto com o vídeo. Desse modo, diante de uma tela de Monet, de um vídeo ou uma escultura de Richard Serra, nos veríamos diante do divórcio entre a realidade e a percepção.

With modernist art, the intensity of aesthetic pleasure is increasingly hard to separate from the pleasures of self-absorption, until in certain forms, like video, the contemplative act takes on the quality of narcissism [...] The contact one has through video is with the self – forever immediate and forever distanced. The satisfactions of that art form do not seem to contain anywhere the promise of contact with others (KRAUSS, 1976, p. 103).

De maneira diametralmente oposta, a *reflexiveness* não está pautada pelo desejo de identificação entre sujeito e objeto, mas justamente em uma estratégia modernista de *dédoublement* que põe em funcionamento uma “radical assymetry, from within” (KRAUSS, 2010, p. 11). Sintomaticamente – em um esforço por questionar a rejeição de Acconci da tradição crítica – o primeiro exemplo de Krauss não seria nenhum associado à videoarte, mas à pintura modernista: as telas *American Flag*, de Jasper Johns, e *Gran Cairo* (1962), de Frank Stella.⁶⁵⁴ Esta última é formada por quadrados concêntricos organizados dedutivamente a partir da área da superfície pictórica. Há aí uma cisão interna, na medida em que “pointing to the center of the canvas distinguishes between the painting as a physical object (bounded by its framing edge) and the painting as a visual field (opening laterally from its fixed center)” (KRAUSS, 2010, p. 11).

De modo semelhante às obras de Johns e Stella, há também produções videográficas pautadas não na síntese alienante pressuposta na *reflection*, mas na análise consciente vinculada à *reflexiveness*, dentre as quais destacam-se as de Bruce Nauman,⁶⁵⁵ Joan Jonas (*Vertical Roll*, 1972) e Peter Campus (*Mem e Dor*, 1974). Mas aquela que Krauss analisa mais detidamente é *Boomerang* (1974), de Richard Serra. Nesse filme, o escultor promove uma experiência em que Nancy Holt ouve, através de um *headphone*, tudo aquilo que fala. O enquadramento escolhido para o vídeo exhibe apenas o rosto de Holt em *close up*. Como registra Krauss, “because the apparatus is attached to a recording instrument, there is a slight delay (of less than a second) between her actual locution and the audio-feedback to which she is forced to listen” (KRAUSS, 1976, p. 53). O conteúdo da fala de Holt é a própria descrição desta sobre a sua experiência, ou seja, ela comenta a própria situação na qual se encontra. Neste sentido, um comentário de Serra sobre o vídeo é luminoso:

⁶⁵⁴ Na versão mais tradicional deste ensaio, Krauss menciona a tela de Jasper Johns. Na versão publicada em *Perpetual Inventory*, a crítica a substitui pela tela de Frank Stella. Em todo caso, é bastante significativo que a ensaísta mencione uma ou outra pintura enquanto modelo modernista de reflexividade. Quanto a *Flag*, ela conclui: “The flag is thus both the object of the picture, and the subject of a more general object (Painting) to which American Flag can reflexively point. Reflexiveness is precisely this fracture into two categorically different entities which can elucidate one another insofar as their separateness is maintained” (KRAUSS, 1976, p. 56).

⁶⁵⁵ Em “Impressionism: The Narcissism of Light”, Krauss descreve do seguinte modo a instalação *Live-Taped Video Corridor*, reafirmando sua desconfiança em relação à produção em vídeo: “There is in video the possibility of taking this paradox of ‘looking in by looking out’ and connecting it more explicitly with its psychic energies. The video that simply packages narcissistic display fails to do this in any way that goes beyond a kind of aesthetic freak show. But certain video promises the organization and analysis of this material. The long, narrow video corridor that Bruce Nauman built in 1969 lead their viewer through a space that imitates the forward trajectory of vision. As one advances along the corridor, one moves progressively farther away from a video camera mounted at the back of the corridor, and closer to a TV monitor placed at its front. The image one walks toward, as if to meet it, is one’s own. But it oneself, seen from behind and growing smaller with every step taken. It is an image of photography capturing and exploring a circuit of space from which we as subjects are naturally excluded” (KRAUSS, 1976, p. 112).

[This] is a tape which analyzes its own discourse and processes as it is being formulated. The language of *Boomerang*, and the relation between the description and what is being described, is not arbitrary. Language and image are being formed and revealed as they are organized (www.ubuweb.com).

Nota-se, portanto, que o dispositivo videográfico está aqui mobilizado para uma análise discursiva dissociativa distante da confirmação imagética do vídeo de Acconci. A experiência à qual Holt se submete é condicionada pelo fato de que qualquer palavra emitida por ela retorna, após alguns segundos, em *feedback*, para os seus próprios ouvidos de modo que, caso a artista decida permanecer falando, ela deverá, com isso, permanecer ouvindo a si mesma. Além disso, Holt descreve a própria experiência, tecendo comentários a respeito de como a situação na qual ela se encontra difere de um ato de fala habitual.

O aspecto interessante deste filme é o fato de as descrições realizadas não serem na terceira pessoa. A artista fala todo o tempo na primeira pessoa do singular, referindo a si mesma, aos seus pensamentos, àquilo que ela deseja falar. A recorrência da expressão *I think* é significativa neste ponto, visto que nesta experiência de Holt, a sua voz, o seu timbre, o seu modo específico de dizer as palavras, o seu ritmo e a sua entonação, todos esses aspectos que interagem no ato da fala ecoam de volta à Holt, de modo que, ao dizer *I think*, Holt é obrigada a ouvi-lo alguns segundos depois como um eco, uma repetição, uma voz destituída de corpo.

É significativo ainda que a primeira frase de Holt seja “Yes, I can hear my echo”, porque, para que o ser humano possa ouvir o eco da própria voz, ou seja, a reflexão de seu próprio som, é necessária uma distância física mínima de dezessete metros entre ele e o anteparo. Neste caso, a distância se revela por meio daquilo que Krauss chama de uma extraordinária imagem de distração: “Because the audio delay keeps hypostatizing her words, she has great difficulty coinciding with herself as a subject. It is a situation, she says, that ‘puts a distance between the words and their apprehension – their comprehension’” (KRAUSS, 1976, p. 53). O eco da voz, ou ainda a reflexão quase imediata do som emitido por Holt, somado ao fato de a própria artista comentar e descrever a própria situação na qual se encontra, são duas operações que se complementam e criam, em *Boomerang*, uma experiência de um presente colapsado (*collapsed present*) pautado pelo *dédoublement*.

Tem-se, no caso de *Boomerang*, uma aproximação radical entre dois contextos espaço-temporais, de modo que a mensagem recebida por Holt é aquela transmitida por ela segundos antes, fazendo com que a recepção e a transmissão invistam dinamicamente, a cada momento, uma sobre a outra. Neste caso, a distância, física e temporal, que separa a recepção e a transmissão de uma mensagem é reduzida. Por outro lado, o fato de Holt ter de comentar, utilizando-se de palavras, as sensações e as impressões imediatas da experiência, cria aquele tipo de distanciamento em que um indivíduo deve analisar a própria situação na qual se encontra, reforçado pelo fato de Richard Serra estar ausente dessa experiência, a não ser como propositos. Nos dois casos, abre-se espaço para a distância proveniente da distração, em que o próprio indivíduo, tal como Holt declara, está cercado por ele mesmo. As duas operações aqui descritas criam um autoencapsulamento para Holt, que Krauss denomina de “prison of a collapsed

present, that is, a present time which is completely severed from a sense of its own past” (KRAUSS, 1976, p. 53).

Uma vez que o eco quase imediato faz com que Holt esqueça ou altere, no próprio ato da fala, o que ela desejaria falar, no presente colapsado, a reverberação contínua da voz da artista cria uma situação em que tanto as palavras quanto os momentos são separados de sua história. O passado é sempre o presente de segundos atrás. Além disso, este quase presente influi diretamente no presente imediato de modo que, em alguns momentos, as palavras transmitidas deixam de se referir diretamente a uma sentença lógica, para serem experimentadas a partir dos efeitos eletrônicos que definem o dispositivo. Algumas palavras, portanto, se destacam das frases nas quais elas inicialmente estavam inseridas, para, a partir da experiência de *feedback*, serem testadas e repetidas em uma investigação dos próprios efeitos do *apparatus* característico de *Boomerang*. Nesse trabalho, portanto, está em funcionamento a reflexividade que, por sua vez, “exchanges the atemporality of repetition for the temporality of change” (KRAUSS, 1976, p. 58).

Sendo assim, vídeos como *Boomerang*, de Richard Serra, se diferenciam de um conjunto de experiências em vídeo por apresentarem justamente uma distância crítica, decorrente da sua ênfase na reflexividade em detrimento da autorreflexão. A distinção, na realidade, não vale apenas para o gênero da videoarte, mas também para as produções associadas ao cinema estrutural. Dada a sua preocupação em investigar a unidade fenomenológica do dispositivo cinematográfico, o cinema estrutural estadunidense poderia ser considerado uma manifestação do Modernismo pautada pela *reflection*. Levando em conta as iniciativas destes cineastas, Krauss, em *A Voyage on the North Sea*, observa que

the impulse was to try to sublimate the internal differences within the filmic apparatus into a single, indivisible, experiential unit that would serve as an ontological metaphor, a figure – like the 45-minute zoom – for the essence of the whole. In 1972, structuralist film’s self-description, as I have said, was modernist (KRAUSS, 1999, p. 30).

As distintas dimensões e os elementos constituintes do dispositivo cinematográfico, por mais divergentes que sejam, são articulados pelos cineastas estruturais de modo a convergir para uma experiência fenomenológica que nada mais faz a não ser confirmar, por caminhos tortos, os pressupostos ontológicos do formalismo *greenbergiano*. O Modernismo dos cineastas do *Anthology* é sugerido em “Impressionism: The Narcissism of Light”, quando Krauss, ao comentar o aspecto narcisista das experiências de videoarte, recorre a um depoimento de Hollis Frampton, um dos principais realizadores dos filmes estruturalistas. No trecho, Frampton evoca “imagens de exibições autoeróticas” (KRAUSS, 2002, p. 63) para destacar os procedimentos do vídeo que lhe permitem voltar sobre si mesmo. O comentário de Frampton aponta para a perspectiva narcisista do vídeo, na medida em que este recurso tecnológico é utilizado de modo que seja permitido a este dispositivo “contemplate itself, and it produces, under endless guises [...] exquisitely specific variations upon its own most typical content” (FRAMPTON *apud* KRAUSS, 1976, p. 102).

Do cinema estrutural à videoarte, observa-se, com isso, uma descontinuidade no tocante à definição da especificidade do *medium*. A *portapak* e sua “simplicity and economy stood as a rebuke to the expense and hard labor of American independent film through which artists like Hollis Frampton, Michael

Snow, and Paul Sharits were working to establish the specificity of the cinematic medium” (KRAUSS, 2010, p. 25-6). A passagem do cinema estrutural ao vídeo é bastante curiosa, visto que, se os cineastas estavam empenhados em unificar as dimensões distintas do dispositivo cinematográfico, alguns artistas interessados no vídeo não desejam suprimir a heterogeneidade constitutiva deste suporte, composta pelas operações de produção, transmissão e recepção. Dubois lembra que o “vídeo ocupa uma posição difícil, instável e ambígua: ele é a um só tempo objeto e processo, imagem-obra e meio de transmissão, nobre e ignóbil, privado e público” (DUBOIS, 2004, p. 74). E a imagem televisiva é uma *Gestalt* que dissimula o caráter remoto das operações constitutivas que caracterizam este dispositivo de circulação de sinais. Sendo assim, o Modernismo do cinema estrutural estadunidense é questionado por uma geração de artistas voltados para o audiovisual, só que dessa vez preocupados em investigar as novas tecnologias de comunicação e informação, fundando o novo campo de investigação da videoarte:

Into this situation there entered the portapak, and its televisual effect was to shatter the modernist dream. In the beginning, as artists began to make video works, they used video as a technologically updated continuation of the mode of address organized by the new attention to the phenomenological, although it was a perverse version of this since the form it took was decidedly narcissistic: artists endlessly talking to themselves. To my knowledge only Serra himself immediately acknowledged that video was in fact television, which means a broadcast medium, one that splinters spatial continuity into remote sites of transmission and reception (KRAUSS, 1999, p. 30).

Television Delivers People (1973) toma emprestado o formato do anúncio jornalístico, em que as mensagens escritas se originam na parte inferior da tela, se movimentam até a parte superior desta, até sumirem. No vídeo, com uma música instrumental que parece ter sido retirada de filmes e séries *hollywoodianos*, o conjunto de mensagens trata de inverter a lógica capitalista, na qual o espectador é quem escolhe o que deseja consumir e comprar. Conforme sugere o título, as mensagens veiculadas por Serra desvelam o fato de o produto final de um canal televisivo ser o próprio consumidor, sendo este veículo o responsável pela distribuição de grandes massas de indivíduos aos donos das emissoras, ao contrário do que prega o *status quo*. Todo o vídeo é constituído por declarações pautadas por esta inversão entre produtos e consumidores.

Associado a isso, as afirmações denunciam operações comuns aos canais de TV, tais como o controle de informação e, principalmente, a ilusão de escolha por parte do telespectador. Esta breve descrição de *Television Delivers People* revela a diferença entre este vídeo e *Boomerang*: o primeiro visa atingir um número consideravelmente grande de indivíduos, de modo a fazê-los experienciar um anúncio televisivo singular, que revela e critica as principais características dos grandes canais de TV. No segundo caso, trata-se de uma experiência em circuito fechado, onde Holt é filmada ouvindo sua própria voz descrever a própria situação em que se encontra. Se levarmos em consideração ainda *Hand Catching Lead*, é fácil perceber a ausência de unidade (temática ou formal) entre os trabalhos. Desse modo, a heterogeneidade constitutiva ao meio do vídeo pode ser observada no conjunto de filmes produzidos por um único artista, como é o caso emblemático de Richard Serra.

Um outro caso é o de Bruce Nauman, tema do ensaio “Fat Chance” e do verbete “Video Promenades” em *Under Blue Cup*. Neles, a ensaísta revê brevemente a trajetória do artista pela perspectiva do vídeo, mostrando como suas obras resultam de uma investigação composta das especificidades da arquitetura modernista como pura circulação e do vídeo enquanto vigilância, puro fluxo e heterogeneidade. O interesse pelos circuitos fechados é transversal a muitas obras de Nauman, como comprovam *Corridor Installation* (1970), *Violent Incident* (1986) e *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)* (2001). No primeiro caso, câmeras de vigilância são instaladas em um corredor de modo a oferecer ao passante uma experiência de dissociação subjetiva a partir da equivalência entre observador e observado. Krauss interpreta este trabalho pela perspectiva da arquitetura moderna, a exemplo do Guggenheim Museum de Frank Lloyd Wright, onde a circulação dos transeuntes transforma-se ela mesma em uma forma autônoma a partir da junção arquitetônica entre a rampa em espiral e o espaço de exposição que Krauss denomina de *Video Promenades*:

Promenade signaled the independent-focus-of-the-design as the specificity of the architecture itself. In his early videos, Nauman recorded his search for an idea by showing himself “Bouncing in a Corner” or “Turning Upside-down.” Such pacing within his studio was, I realize, a form of *promenade*. The corridors he devised to mark this activity were continuous, then, with the most modernist and highest forms of architecture. But with the video monitors added to them, they descended from the heights of *promenade* to the depths of surveillance – becoming the anti-architecture of the merely anonymous hallways of office buildings or apartments complexes, within which televisual security measures are on constant alert (KRAUSS, 2011, p. 118).

Violent Incident (1986) é outro caso em pauta, visto que a obra é formada por um muro de doze monitores onde se observa a briga encenada de um casal cujas funções se alternam em cada monitor, de modo que o observador, incorporando o olhar vigilante, não possa distinguir em absoluto o agressor da vítima. *Mapping the Studio (Fat Chance John Cage)*, por sua vez, é uma instalação formada por telões que exibem o deslocamento noturno de ratos no estúdio de Nauman, captado por câmeras com monitoramento infravermelho. A homenagem a Cage é realizada pela aparição repentina e ao acaso dos pequenos roedores ao longo das seis horas de vídeo, sendo possível apenas intuir o seu movimento destes animais e não mirá-los distintamente. “Barely visible”, conclui Krauss em ambos os textos, “they are the support for a vision that is itself split between its site of recording and its site of reception, and the projection screen is precisely the field on which this invisible separation surfaces as gestalt” (KRAUSS, 2010, p. 27 | 2011, p. 122).

5.2.5

Marcel Broodthaers: mensageiro e apóstata da *post-medium condition*

Em *A Voyage on the North Sea – Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Rosalind Krauss elege a obra de Marcel Broodthaers como um emblema ambivalente do eclipse do *medium*. Estruturado em sete fragmentos

narrativos, o ensaio, a despeito desta desintegração, se constrói em torno de um único relato, qual seja, a falência da especificidade do *medium* no contexto da indústria do entretenimento vinculada ao capitalismo tardio. Sendo assim, os sete fragmentos, antes de divergirem para temporalidades distintas, convergem em um único esforço argumentativo que trata de retrazar a história do Modernismo euro-americano, da redução *greenbergiana* à *post-medium condition*.

A figura de Marcel Broodthaers é emblemática para Krauss, dado o interesse do artista pelos processos e procedimentos museológicos que o fazem fundar seu museu ficcional de arte moderna. Tendo surgido sob a atmosfera revolucionária do Maio de 68 e logo após a ocupação de artistas e estudantes belgas da Salle des Marbres do Palais des Beaux-Arts, em Bruxelas, o *Musée d'Art Moderne* de Broodthaers fez com que o artista se despojasse desta função, de modo a assumir a posição burocrática do diretor da instituição durante os quatro anos em que esteve aberta. A ideia de fundar um museu se situa em meio aos debates que o artista e seus pares promoveram a respeito da relação entre arte e sociedade na Bélgica, em reação direta à onda de protestos de 68.⁶⁵⁶ O que a princípio seria um encontro entre esses indivíduos no estúdio de Broodthaers, passa a assumir ocasionalmente uma configuração museológica que não fora, todavia, premeditada pelo artista.

Aguardando cerca de sessenta pessoas em seu estúdio, Broodthaers constata que não haveria cadeiras suficientes para todos. Daí, ocorre-lhe então ligar para uma famosa transportadora belga – Menkès – solicitando que a empresa disponibilizasse alguns caixotes de madeira para servir de assentos aos seus convidados. Ao receber sua encomenda, Broodthaers dispôs os caixotes de tal forma que o fez perceber imediatamente que tal configuração seria análoga à de um museu:

And then I said to myself: but actually that's it, that's the museum. So there you have the notion of the museum. I added postcards and decorated this setting with works from the 19th century. I did it partly out of provocation, and partly to create a contrast with these plastic plaques I started making from that time on, and thus to mark some distance. Next, I wrote the word "Musée" on the windows, "Section XIXème siècle" on the door to the garden and "Département des Aigles" on the garden wall. And this is how the museum was born... not out of a concept, but out of a circumstance, the concept came later. As Marcel Duchamp said: "This is a work of art," basically I said: "This is a museum." (BROODTHAERS *apud* RATTEMEYER, 2016, p. 167).

Entre 1968 e 1972, Broodthaers concebeu doze seções do *Musée d'Art Moderne: Département des Aigles*, cada uma tendo um contexto expositivo distinto – casa do artista, praia, porões e galerias independentes, museus e grandes exposições como a Documenta X –, locais que, em conjunto, atestam a

⁶⁵⁶ É preciso considerar aqui a diferença histórica entre o momento de inauguração do museu e o de seu encerramento. Thierry de Duve esclarece que se em 1968 o espírito emancipatório está em voga contra qualquer convenção tirânica, em 1972 já se constata o fracasso deste espírito. Sendo assim, no contexto inaugural, a fonte *duchampiana* anuncia o poder emancipatório dos artistas frente às instituições somente para, quatro anos mais tarde, fracassar: "Broodthaers saw in *Fountain* a painful symbol of the powerlessness of the artist, trapped by the absurdly paranoid injunction to author definitions of art, and pathetically acquiescing to the vicious circle by applying the definition of art on the definition itself – or worse, on the language of the definition" (DUVE, 2016, p. 37).

ambivalência deste projeto museológico do artista. Conforme sugere a ocasião de sua fundação – uma instituição voltada para a “conservação” de elementos menores (caixotes, cartões-postais e placas de plástico), e criada em meio ao debate a respeito das limitações do circuito artístico institucional belga – o museu de Broodthaers passa, desde então, a mimetizar os parâmetros e procedimentos museológicos (cartões de convite e de visita, anúncios e sinalizações, horas de abertura e visitação e, por fim, os doze departamentos) de modo a investigar a própria estrutura deste modelo institucional.

Além da *Section XIXème siècle*, inaugurada por Broodthaers em sua casa em 27 de setembro de 1968, outras dez seções são criadas pelo diretor até 1972, quais sejam:

1. *Section Documentaire*, fundada em agosto de 1969 na costa do mar do Norte, consistindo na planta baixa de um museu desenhada na areia da praia;
2. *Section XVIIème siècle*, com postais de Rubens e ocorrida no espaço alternativo A 37 90 89, fundado por Isi Fizman e Kasper König na Antuérpia em 27 de setembro de 1969;
3. *Section XIXème siècle (BIS)*, sediada na Kunsthalle Düsseldorf a convite do curador Jürgen Harten no mesmo período da anterior;
4. *Section Folklorique*, inaugurada em 1970 na instituição de Van Daalen;
5. *Section Cinéma (Cinéma Modèle)*, fundada em um porão da Burgplatz, 12, em Düsseldorf na virada de 1970 para 1971 e retomada em agosto de 1972 até o encerramento do museu;
6. *Section Financière*, sendo esta em formato impresso, assim como a *Section Littéraire*, composta pelas cartas abertas que Broodthaers elaborou;
7. *Section des Figures*, inaugurada em 16 de maio de 1972, reunindo uma pletera de objetos – mais de quinhentos, segundo Maria Gilissen Broodthaers – adornados de alguma forma com o símbolo da águia;
8. E, para a Documenta de Kassel X, em 1972, Broodthaers cria as últimas três seções de seu museu na Neue Galerie: a *Section Publicité*, *Section d’Art Moderne*, tendo esta última se transformado no *Musée d’Art Ancien, Galerie du XXème siècle*.

É possível, a partir desta lista, observar alguns aspectos da ambivalência do museu de Broodthaers. Por um lado, seu museu questiona ironicamente o empreendimento museológico, a exemplo da *Section Documentaire*, voltada para a documentação e instalada, todavia, à mercê das intempéries: a planta baixa desta seção desenhada na areia esvaiu-se no momento em que a maré subiu.⁶⁵⁷ Por outro lado, *Section XVIIème siècle* foi o impulso determinante para a fundação de uma instituição artística – o espaço A 37 90 89 – na paisagem artística belga. Estes dois fatos parecem evidenciar as próprias contradições internas encontradas não apenas na obra de Broodthaers, mas também nas

⁶⁵⁷ Esta ação de Broodthaers se coaduna com o seu vídeo *La Pluie – projet pour un text*, de 1969, onde o artista aparece sentado, debruçado sobre um caixote de madeira escrevendo no jardim de sua casa, tendo como pano de fundo a inscrição *Département des Aigles*. Gradativamente, começa a chover, mas Broodthaers permanece impassível em sua tarefa até o final do vídeo.

produções dos artistas agrupados em torno da crítica institucional. Thierry de Duve comenta as contradições de Broodthaers do seguinte modo:

Broodthaers shares with his fellow Conceptual artists the uneasy awareness that the art world that promotes them has been rapidly mutating, from family business at the beginning of the 1960s to multinational enterprise by the end of the decade, and that in such context the instant co-opting of the most progressive trends in art by avant-garde museum directors such as Cladders, avant-garde dealers such as Anny De Decker, or avant-garde collectors such as Herman Daled – all of whom Broodthaers deeply respected and was indebted to – is not necessarily a victory for the best art. He is also more lucid, I think, than many of his colleagues about the institutionalization of his and their art, and less inclined to cloak his desire for co-optation in posturing leftist discourse. It's the way he treats the contradiction between the museum as the seat of an arbitrary, monopolistic art power and the museum as a legitimate repository for the best art that sets him apart (DUVE, 2016, p. 34).

Neste perfil ambíguo que todos os comentadores, inclusive Duve, traçam de Broodthaers, deve ser considerado o fato também de o artista ter sido ao mesmo tempo o precursor e o maior crítico da crítica institucional. Quanto a isso, Duve concorda com Maria Gilissen Broodthaers – viúva do artista –, para quem ele era um “Romantic realist”. Em seus experimentos museológicos, Broodthaers não apenas mimetiza criticamente o aparato institucional, mas também nutre um desejo de relegitimação do museu enquanto recinto de sofisticação cultural após a difusão da mensagem de Duchamp.⁶⁵⁸

De fato, *A Voyage on the North Sea* possui como eixo analítico as contradições inerentes ao museu ficcional de Broodthaers capaz de revelar “nessas condições as reais condições históricas da coleção como existem hoje” (CRIMP, 2005, p. 178). Para isso, Krauss focaliza aquela que é considerada sua seção mais ambiciosa e extensa, a *Section des Figures*, constituída por imagens, esculturas, joias, impressos comerciais, moedas, embalagens, uniformes, mercadorias, entre outros objetos agrupados por meio de uma característica transversal: a presença da águia. Krauss vê neste agrupamento de objetos heteróclitos sob o signo da águia um princípio de nivelamento entre as diversas materialidades, passando a considerar esta figura como “the mark [...] of pure exchange”, pois o “eagle principle [...] simultaneously implodes the idea of an aesthetic medium and turns everything equally into a readymade that collapses the difference between the aesthetic and the commodified” (KRAUSS, 1999, p. 20). Neste sentido, o princípio da águia⁶⁵⁹ reina absoluto no circuito artístico contemporâneo marcado fundamentalmente pelas produções multimidiáticas.

⁶⁵⁸ Em “The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation”, publicada na *October* n. 155, Borja-Villel afirma o seguinte: “In 1964, Broodthaers clearly decides to take a step forward and question the sincerity of the artwork at a time when any artistic proposal seems to be absorbed from the very outset. Broodthaers understands that in the new historical context the notion of an avant-garde located outside society has ceased to make any sense. Society is not changed from outside, from a supposedly natural place uncontaminated by civilization, but from within, from the reality of the commodification of our experiences. Having assumed the melancholy of the Romantic poet, of the Rimbaud who flees from the impossibility of solving the conflict, Broodthaers returns to the heart of the beast, so to speak, which he tries to disarm with his own weapons” (BUCHLOH *et al.*, 2016, p. 121).

⁶⁵⁹ Thierry de Duve, em sua contribuição para o catálogo da retrospectiva de Marcel Broodthaers no MoMA, debruça-se exclusivamente sobre a *Section des Figures*, investigando a frase “This is

Aquilo que é considerado pela ensaísta como o novo academicismo também é anunciado pela frequência maníaca com que o artista afixava as designações “Fig.” em todos os cantos e objetos, surgindo em seus livros, instalações, projeções de slides, filmes e desenhos. Sendo uma estratégia pedagógica bastante utilizada em enciclopédias e dicionários, estas legendas traçam uma genealogia explícita de Broodthaers a seu conterrâneo René Magritte. No seu caso, todavia, os objetos legendados submetidos a um “identical numbering system (or the cardboard box or the clock or the chair) become interchangeable elements on the stage of a theater. Their destiny is ruined” (BROODTHAERS *apud* SNAUWAERT, 1987 p. 129). Assim, o museu de Broodthaers anuncia, por assim dizer, a *post-medium condition*.

A investigação de Krauss em torno da obra de Marcel Broodthaers é explicitamente devedora das análises realizadas por Benjamin Buchloh e Douglas Crimp.⁶⁶⁰ Ao longo dos anos, Buchloh tem se dedicado com certa frequência ao estudo de sua obra, como ilustram seus ensaios “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde” (*Artforum*, 1980), “Marcel Broodthaers: Open Letters, Industrial Poems” (publicado em 1987 na edição especial da *October* n. 42 sob a sua batuta), e, mais recentemente, “First and Last: Two Books by Marcel Broodthaers” (MoMA, 2016)⁶⁶¹ e a mesa-redonda “The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation”, publicada na *October* n. 155 (2016). Atesta-se explicitamente a relação entre o ensaio de Krauss e a leitura de Buchloh logo no início de *A Voyage on the North Sea*, cuja epígrafe é retirada do texto publicado pelo autor na *Artforum*.

É precisamente este ensaio – “Marcel Broodthaers: Allegories of the Avant-Garde” – que serve de base fundamental de interlocução para Krauss. Conforme sugere o título, Buchloh prossegue em seu esforço de mapeamento analítico dos procedimentos alegóricos encontrados na produção artística

not a work of art” resultante da equação figurativa elaborada pelo artista a partir de Marcel Duchamp e René Magritte. Duve vê em Broodthaers o mesmo reconhecimento da estratégia *duchampiana* de criação do *ready-made* que o próprio ensaísta defende, qual seja: o que cria o *ready-made* é a frase “This is a work of art”. Daí, a *Section des Figures* funciona como um cavalo de Troia cuja estratégia seria negar a disseminação da tática *duchampiana* bastante difundida no circuito contemporâneo. Partindo do comentário de Broodthaers, para quem “the concept of the exhibition is based on the identity of the eagle as idea and art as idea”, Duve observa aí um processo duplo de alegorização: em um primeiro nível, há a alegoria da águia enquanto ideia, através da qual todos os atributos imperiais do animal seriam associados à ideia. O segundo nível da alegoria se efetua justamente quando se propõe a identidade desta primeira alegoria com a “art as idea”, isto é, “an idea of art that identifies the aura of works of art with the subjugating power of eagles”. Frente a isto, Broodthaers desenvolve uma contra-alegoria “negating the predicate of the second-level allegory at the level of the first”. A contra-alegoria se manifesta justamente nas placas de plástico afixadas em cada elemento da seção, todas carregando a inscrição “This is not a work of art”. Desse modo, “‘This is not a work of art’ amounts to ‘This is not an eagle.’ Those sublime emblems have lost their magic as first-level allegories of power, eagles are just ridiculous clichés. The plaques are redundant; their true function is to transfer the first-level tactic onto the second-level. Since they speak of art (or non-art, it doesn’t matter), they invoke the *idea of art* in the name of which Broodthaers the director grants or refuses art status to given objects – the very idea of art which, as we remember from the concept of exhibition, identifies with the idea of the eagle [...] He borrowed the word ‘not’ from Magritte to negate Duchamp” (DUVE, 2016, p. 36-8).

⁶⁶⁰ Crimp, que colaborou com Buchloh na edição da *October* dedicada ao artista, reconhece, por sua vez, que foram os textos do primeiro que o apresentaram à obra de Broodthaers.

⁶⁶¹ Em junho de 2015, Buchloh realizou uma palestra no Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia sobre Marcel Broodthaers.

vanguardista, como um modo de questionamento, desnudamento e subversão das determinações ideológicas encontradas no circuito artístico. O autor então investiga o “allegorical mode” encontrado na obra de Broodthaers, a partir da recusa do artista em resolver ingenuamente – como fez Breton em seu segundo manifesto ao propor um estado mental onde todas as dicotomias se equivalessem – as contradições entre arte e política. Atestando o distanciamento de Broodthaers em relação ao movimento surrealista, Buchloh afirma:

If anything, it would be his persistent sense of contradictions that could be called the most prominent feature in Broodthaers’ thoughts and statements and, of course, in his work. [...] Two of the most significant contradictions and oppositional paradigmatic shifts of Modernism from the first decade of this century are at the center of Broodthaers’ allegorical methodologies, and they have determined his biography of the poet-turned-painter in an almost exemplary fashion: the visual and material object assuming the status of an epistemological model (Duchamp’s ready-made concept) and the linguistic sign becoming the object of semiological and poetical decomposition (de Saussure and Dada), and depending on them, in painting (the Magritte of the late 20’s) (BUCHLOH, 1980, p. 52-3).

Como de praxe, o ensaio de Buchloh – ao contrário da maioria dos escritos de Krauss – lida insistentemente com o processo de assimilação da obra de arte nas malhas ideológicas da indústria cultural, havendo aí uma contradição que só é resolvida por meio do fracasso do poder do discurso artístico em resistir a este tipo de apropriação.⁶⁶² Buchloh é extremamente cético em relação à reivindicação vanguardista de uma autonomia estética ilibada dos processos socioeconômicos e políticos, considerando este espaço aparentemente neutro como resultante de um processo de mitificação ideológica que mascara as suas determinações materiais. No caso de Broodthaers, o autor identifica em seus objetos uma negatividade associada a uma operação alegórica que, de um lado, nega qualquer possibilidade de solução formal e material conforme sugere tradicionalmente o discurso estético, sendo eles mesmos fragmentos remanescentes de sua potência material pretérita. Em suas palavras,

Broodthaers perceives the various processes that lead into plastic material concretion as processes of reification, commodification and ideological appropriation. These are the criteria that determine the object-nature of the work of art under capitalism – its shell, its mold, its framework, its form of institutional circulation and commercial distribution is understood as hidden mode of alienation and domination [...] Broodthaers aligns himself within that iconoclastic tradition [Buchloh refere-se à desconfiança de Adorno em relação à vanguarda] which denies not only the validity of art’s anticipatory vision but, more precisely, insists on revealing the political dependence and ideological determination of an avant-garde practice that perceives itself as acting in a realm of neutral autonomy (BUCHLOH, 1980, p. 55-6).

⁶⁶² Mais recentemente, Buchloh afirma que “We finally have to recognize that the spaces and practices of cultural production no longer provide any respite or refuge, no rescue nor redemption from the universal laws of production that have by now permeated every domain of social experience”. Ressalte-se ainda que o sentido de alegoria utilizado por Buchloh é o benjaminiano, segundo o qual “as alegorias estão para o reino do pensamento assim como as ruínas estão para o reino das coisas”. <http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/against-allegory-on-benjamin-buchloh-s-new-collection-of-essays/>, acessado em 6/12/2016.

Sendo assim, dotado de uma “canny clairvoyance of the materialist” (BUCHLOH, 1987, p. 5), Broodthaers revela a historicidade da dimensão estética instituída pelas práticas contemporâneas de institucionalização cultural e de reificação comercial. Mais à frente, recorrendo implicitamente ao sistema mitológico de Roland Barthes, Buchloh afirma:

The seam between this base and its permanent transitions into the secondary language of myth concealing that base is the slim line of Broodthaers’s dialectical esthetic critique. His concept of space is historically concrete and determined by the political and ideological functions which the work of art assumes in its cultural extrapolation; his concept of *form* is that of *form-determination* in Marx’s sense of *circulation-form* (which implies that objects are determined by their commodity-form), and in regard to aesthetic production means that the work is defined by both the institutional framework that guarantees the work’s semblance of autonomy as well as its distributional principles, its circulation-form of cultural commodity. Broodthaers’ critique is therefore directed dialectically at both the institutionalized autonomy of the avant-garde practice and its historical inefficiency as well as the commodity status of the avant-garde products and the distributional and institutional framework governing it (BUCHLOH, 1980, p. 57).

A perspectiva materialista de Buchloh considera a produção artística um segundo sistema semiológico, ideologicamente determinado pelos tentáculos capitalistas. Note-se aqui aquilo que talvez seja a principal diferença entre as abordagens de Rosalind Krauss (e também de seus companheiros de *October*) e Benjamin Buchloh: cotejando-se as suas apropriações do pensamento marxista *barthesiano*, a primeira desconsidera o seu substrato materialista ao analisar a obra de Cindy Sherman enquanto que o segundo não hesita em atualizá-lo ao investigar a poética de um artista que busca “uma crítica revolucionária da desonestidade dos extraordinários meios que temos a nossa disposição: imprensa, rádio e televisão” (BROODTHAERS *apud* CRIMP, 2005, p. 184). Por esta ótica, a obra de Broodthaers – um dos emblemas da crítica institucional – atua dialeticamente sobre este estado de coisas, sugerindo, por sua vez, que a *avant-garde* e o *kitsch* não se situam em mundos contrastantes, mas representam configurações distintas de um mesmo processo de reificação e de acumulação capitalista. Visto assim, tanto Buchloh quanto Crimp se revestem de pessimismo, ao constatarem no circuito artístico e cultural a concretização das previsões sombrias de Broodthaers quanto à submissão da indústria cultural aos interesses corporativos.

Tais previsões se concretizam inclusive no processo de institucionalização pelo qual a obra de Broodthaers passou na última década, simbolizado, de um lado, pelo seminário “Marcel, 30”, que deu início à programação da 27ª Bienal de São Paulo em 2006 – “Como Viver Junto”, com curadoria de Lisette Lagnado e conferências da curadora, de Jürgen Harten, Stéphane Huchet, Ricardo Basbaum, Dorothea Zwirner e Rirkrit Tiravanija –, e, de outro lado, pela enorme retrospectiva do artista no Museum of Modern Art em 2016.⁶⁶³ Mas a cultura não é apenas uma matéria obediente. Munido de seu

⁶⁶³ No catálogo, os diretores Glenn D. Lowry (MoMA, Nova York), Manuel J. Borja-Villel (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri) e Marion Ackerman (Kunstsammlung Nordheon-Westfalen, Düsseldorf) reconhecem a importância do artista do seguinte modo:

pensamento dialético, Buchloh constata a insistência de Broodthaers em ainda apostar em uma dimensão da experiência humana que resiste a e subverte tais processos. É precisamente para esta dimensão que o ensaio de Crimp, “Isto não é um museu de arte”, apontaria, a partir da leitura *benjaminiana* do colecionador. “Para Benjamin”, escreve Crimp,

os verdadeiros colecionadores, o contratipo daquilo que entendemos como colecionador, resistem às exigências do capital “retirando o uso” dos objetos que compõem sua coleção; os contratipos dos colecionadores são capazes, portanto, de destrinchar o significado histórico secreto das coisas que acumulam (CRIMP, 2005, p. 179).

Um dos aspectos mais interessantes referente à abordagem *benjaminiana* do colecionador talvez seja o modo como o autor – especificamente em seu relato em primeira pessoa “Desempacotando a minha biblioteca – um discurso sobre o colecionador” – distingue as figuras do escritor e do colecionador. Benjamin não está investigando uma relação fundamentalmente produtiva, na qual o sujeito, munido de seus fatores produtivos, transforma os recursos em um produto final (algo que se aproxima da noção mais corrente da práxis marxista). O colecionador está, por sua vez, agrupado em torno do consumidor, mas tal proximidade revela-se enganosa, visto que esta figura mantém uma relação *sui generis* com a propriedade, não reduzida apenas ao seu interesse pelo valor de uso ou funcional das coisas, tampouco pelo seu valor de troca. A questão do valor ganha aí uma perspectiva curiosa, uma vez que a ordem classificatória da biblioteca é justaposta dialeticamente à desordem mnemônica que a circunscreve. Sendo assim, o ato de desempacotar a biblioteca não é apenas uma ação mecânica envolvendo o desejo de ordem e de classificação das coisas, mas fundamentalmente uma atitude mnemônica que torna cada exemplar o palco, ou o cenário, de seu destino.

Desse modo, o sistema classificatório equivale-se dialeticamente ao caos das lembranças. E, neste contexto, o que vale não é a origem do conteúdo encerrado no livro – algo que, por sua vez, requereria uma revisão da história de sua escrita e de sua produção –, mas a história específica de um determinado exemplar – um múltiplo entre tantos outros na linha de montagem fabril cujo destino mais importante seria o encontro com o colecionador. Note-se aqui algo bastante importante na abordagem de Benjamin para o livro: ela pressupõe e lida com as contradições da reprodutibilidade técnica, buscando uma alternativa de libertação, por meio de uma relação de propriedade *irracional* do objeto fabricado sob o princípio industrial. O que interessa ao colecionador não é tanto o conteúdo de um determinado exemplar, mas principalmente a história de sua

“Marcel Broodthaers is an artist’s artist. Although he is not generally widely known, he has had a profound influence on the generations of artists that have followed, and any museum committed to contemporary art crosses path with his legacy at some point. Tacita Dean, Cerith Wyn Evans, Rodney Graham, Rirkrit Tiravanija, and Kelley Walker are among the many artists working today who regularly refer to Broodthaers in their work. Broodthaers can also be thought of as a curator’s curator [...] his museum [...] was his masterpiece” (LOWRY *et al.*, 2016, p. 7). Em contraste explícito à visibilidade de Broodthaers atualmente, tem-se, em 1987, a constatação de Benjamin Buchloh de que sua obra “it is all but unknown in the United States” (BUCHLOH, 1987, p. 5). Na conversa publicada na *October* em 2016, um dos curadores, Christophe Cherix reconhece que “a lot of research projects on Broodthaers with a specific focus – language, film, exhibition critique – have been presented in the past twenty years” (BUCHLOH, 2016, p. 114).

existência material, palco no qual todos os detalhes aparentemente insignificantes (as datas, os lugares, os formatos, os donos anteriores, as edições, lembranças, imagens etc.) ganham proeminência. À imagem de um sistema fabril em que os múltiplos exemplares são meras cópias legítimas derivadas de um original, tem-se o sistema do colecionador, no qual cada cópia renasce enquanto original, ou seja, munido de seu próprio destino, de uma “enciclopédia mágica” composta por todos os detalhes desimportantes de seu passado remoto. Só assim os livros podem ser considerados tijolos mnemônicos de uma morada na qual o colecionador desaparece, afogado na maré de suas recordações.

Enquanto uma forma prática de memória, a coleção *benjaminiana* seria um sistema histórico específico, no qual cada coisa colecionada, destituída de seu valor de uso, adquire uma completude de modo a se tornar uma enciclopédia de suas determinações históricas. O sistema de equivalências em funcionamento na coleção é, portanto, o reflexo invertido do sistema de troca capitalista, comentado do seguinte modo por Krauss:

This structure in which two opposing forms of equivalence can converge in the object – that of exchange and that of “proximity” – is a dialectical condition in which everything within capitalism – every object, every technological process, every social type – is understood as invested with a double valence: negative and positive, like an object and its shadow, or a perception and its after-image. This is what links type to countertype, or, in the case of the commodity, produces what Benjamin called “the ambivalence between its utopian and its cynical element” (KRAUSS, 1999, p. 41).

A ambivalência entre utopia e cinismo que justapõe dialeticamente os dois sistemas de equivalência funciona para Krauss como a chave argumentativa que a permite se distanciar, sem negá-lo, do ceticismo de Benjamin Buchloh. As coleções de Broodthaers, bem como o seu interesse pelo suporte cinematográfico obsoleto, permitem a Krauss considerá-lo não apenas mensageiro da *post-medium condition*, mas também o seu apóstata, do mesmo modo que Benjamin se interessa pela posse irracional do colecionador em franca oposição ao consumidor. Mas, por mais otimista que seja esta aproximação, há que se constatar aqui que Benjamin debruça-se materialmente sobre a figura do colecionador, bem como investe em um estudo a respeito do período de apogeu pré-industrial da fotografia, enquanto que a apropriação de Krauss já se insere em uma onda de recepção de sua obra cujo risco maior é a sua fetichização.

Assim, é bem significativo que a apropriação dos conceitos *benjaminianos* realizada por Krauss não se revista de uma preocupação em relação à própria possibilidade desta apropriação. Pois, como colecionador, Broodthaers compartilharia a irracionalidade que Benjamin descreve em seus casos? Ou, o artista, sendo um dos nomes mais importantes da crítica institucional, estaria respondendo de modo ambíguo ao circuito em que estava inserido? Isto é, Broodthaers está interessado em recriar a enciclopédia mágica para cada águia de sua coleção, cada elemento de seu museu? Ou ele realiza, em vez disso, uma operação de negação desses objetos enquanto obras de arte, apontando, portanto, mais para os mecanismos institucionais de coleções públicas nas quais a figura do colecionador *benjaminiano* estaria ausente? Pois Broodthaers parece, por fim, menos colocar em funcionamento a arqueologia *benjaminiana* do que revelar o processo de pausterização institucional que marca

a história cultural, processo esse do qual nem mesmo a obra de Benjamin, como se sabe, escapou.

É claro que Krauss não é ingênua a ponto de recusar reconhecer que as coleções de Broodthaers “operated both as a parody of curatorial practice and an emptying out of the very meaning of classification” (KRAUSS, 1999, p. 33). A obra de arte na era da sua *post-medium condition* é marcada sobretudo por este processo de esteticização universal, envolvendo todas as esferas da vida. Visto por esta ótica, a questão que se coloca aqui refere-se menos ao artista do que ao exercício crítico de Rosalind Krauss, todo realizado no cerne do centro artístico euro-americano, vinculado às instituições acadêmicas e artísticas de maior poder e hegemonia no cenário global. Considerando esta condição material, como atualizar a relação entre estética e política fundamental ao pensamento de Walter Benjamin? Como diferenciar o processo de renovação que Benjamin descreve no caso do colecionador e o processo de institucionalização da modernidade por meio do qual o inaceitável se transfigura em ideal?

Se Krauss nunca deixou de ser modernista, valorizando práticas artísticas pautadas na reflexividade que caracterizavam as especificidades de seus *mediums*, a relação entre o seu pensamento e o de Greenberg começa a se tornar mais nítida. O que a princípio soa contraditório, se revela, nas palavras de Yve-Alain Bois, como um “direito de conservar”, isto é, “o direito de armazenar e a possibilidade de reter partes de um sistema sem ter de aceitá-lo em sua totalidade” (BOIS, 2004, p. xviii). Sem apostar em uma oposição entre forma e conteúdo, Krauss parece praticar um “formalismo materialista” que procura investigar, assim afirma Bois, “a especificidade do objeto [que] envolve não apenas a condição geral de seu ambiente, mas também os detalhes mais insignificantes de seus meios de produção” (BOIS, 2004, p. xxv). Indubitavelmente, ele está associado tanto ao estruturalismo quanto ao pós-estruturalismo, que, apesar das desconfianças em relação à tradição crítico-filosófica, pressupõe com frequência “uma investigação meticulosa da materialidade do objeto” (p. xv).

Mas se este formalismo materialista se volta para os sistemas que cada artista constrói em sua poética, o materialismo aí considerado não privilegia a reflexividade modernista através da qual as condições materiais da crítica de arte são postas em relevo no exercício mesmo de sua elaboração. Sendo assim, o formalismo materialista é mais bem compreendido enquanto um formalismo teórico posto em funcionamento no seio da história hegemônica da arte moderna. Quanto a isso, é bastante revelador que Krauss batize seu ensaio com a expressão *a voyage on the north sea*, a partir da obra homônima de Marcel Broodthaers, criada em 1973-4. Trata-se de um vídeo em que Broodthaers cria uma estrutura composta por quadros estáticos de duas naturezas distintas: há aqueles em que aparece escrito, em caracteres brancos sobre o fundo preto da tela, *Page N*, sendo *n* o número correspondente da página (variando de 1 a 15); existem outros, associados aos seus quadros-páginas, que exibem navios em pleno oceano. A respeito deste trabalho, Krauss comenta em “The White Care of our Canvas”:

It soon occurs to the viewer that these pages of visual details could be offering a narrative of modernist painting, as a tight shot of turbulent water recalls Edouard Manet’s marinescapes, such as *The Battle of the “Kearsarge” and the “Alabama,”* 1864; and as a subsequent focus on a swath of gray pigment pinning the billowing sail back to its mast (page ten) brings us forward in time, suggesting a vision of Piero Manzoni’s *“Achromes.”* The climax of this *musée*

imaginaire is reached (on page eleven) when nothing but the weave of the white sail is seen, filling the entire screen with a magnificent monochrome [...] Voyage was screened on a wall opposite Broodthaers's Bateau Tableau, 1973, a projected slide sequence, with each still image synchronized to the details revealed by the moving camera. This facing slide show could similarly be a lecture on the history of painterly modernism, from Manet's conception of pictorial flatness to Robert Ryman's monochromes. Indeed, while the works' domination of the room might remind us of Broodthaers's earlier explorations of installation art – his *Un Jardin d'hiver* (Winter Garden), 1974, or *Museum of Modern Art, Department of Eagles, Section des Figures (The Eagle from the Oligocene to the Present)*, 1972 – his double commitment here to painting as a specific medium and to a magnificently slow exfoliation of painting's history would argue against such an association (KRAUSS, 2010, p. 103-4).

Nesta passagem, Krauss, adotando implicitamente a dicotomia *greenbergiana* entre a *avant-garde* e o *kitsch*, trata de rejeitar a proximidade de Broodthaers com a instalação, considerando o vídeo uma história do Modernismo. A essa altura, sabe-se que esta história à qual Krauss se refere não é outra senão a da modernidade euro-americana. Enquanto memória, o *medium* não privilegia a história dos vencidos, mas, narcisicamente e a despeito mesmo de Walter Benjamin, reflete a história dos vitoriosos. Neste relato, a possibilidade de redenção reside no cubo branco modernista, conforme, por fim, será discutido a seguir.

5.2.6

Documenta X e a morte do cubo branco

Em 2009, Rosalind Krauss veio ao Brasil para proferir a palestra “Reconfigurações no Sistema da Arte Contemporânea”, abrindo então o 3º Simpósio de Arte Contemporânea do Paço das Artes em São Paulo. Na ocasião, a professora da Columbia University pinçou a obra *Schnittstelle (Interface)*, 1995, de Harun Farocki, enquanto exemplo da presença resistente do *medium* frente à onda fraudulenta de feiras de arte e bienais.

Criado a convite do Lille Museum of Modern Art para que Farocki produzisse um vídeo sobre o seu trabalho, a videoinstalação é composta por duas telas justapostas que mimetizam os monitores de uma sala de edição. A relação entre o contexto expositivo e o processo de montagem das imagens é explicitamente dada pelo cineasta logo no início do trabalho quando diz que “I can't hardly write a word these days if there isn't an image on the screen at the same time. Actually, on both screens”. Daí, Farocki inicia sua reflexão sobre a edição, distinguindo historicamente este processo digital e aquele de montagem da película cinematográfica. Em seguida, ele analisa a construção discursiva de registros audiovisuais históricos, a exemplo da Revolução Romena de 1989, que derrubou o regime comunista de Nicolae Ceausescu.

A transmissão televisiva do golpe romeno é o ponto de partida para oferecer ao observador uma reflexão a respeito da gramática e da sintaxe audiovisuais. Soma-se ao golpe romeno, outras imagens que Farocki persegue obsessivamente em suas obras, em especial, passagens de trabalhos prévios

(principalmente, seu vídeo *Inextinguishable Fire*, 1969, que introduz também *Serious Games*) e também tomadas de trabalhadores saindo de uma fábrica. Aqui, a referência inicial é o primeiro filme exibido em público, realizado pelos irmãos Lumière em 1895, no qual, durante 45 segundos de um plano sem cortes, são exibidos os funcionários de uma fábrica saindo apressadamente rumo a seus afazeres domésticos e demais compromissos, como se repelidos pelo ambiente profissional. De modo semelhante a outros de seus filmes, Farocki, em seu interesse incansável pelas condições de trabalho na modernidade, trata de investigar a continuidade desta tomada em outros contextos históricos, coletando imagens que modificam, esclarecem e desenvolvem a primeira.⁶⁶⁴

No caso de *Interface*, a pesquisa de Farocki sobre o trabalho moderno é autorreferente. Não à toa, em algumas passagens, o cineasta se cola ao observador, apresentando em uma tela uma imagem – como os trechos iniciais de *Inextinguishable Fire* – que ele mesmo vê na outra. Além disso, uma preocupação é transversal à obra, qual seja, a consideração da edição como um experimento científico. Sem oferecer uma resposta unívoca ao observador, Farocki trata de revelar-lhe o *modus operandi* do editor, focalizando justamente as possibilidades de combinação discursiva das imagens. Em um determinado momento próximo ao final da obra, o cineasta menciona o criptoanalista Alan Turing, testando, diante de nossos olhos, a codificação das imagens por permutação a partir dos trechos apresentados anteriormente.⁶⁶⁵

Pode-se dizer que em *Interface* Farocki oferece ao observador o lugar do montador de imagens, refletindo a respeito da transformação tecnológica da montagem (via película) à edição (via AVID, Final Cut e demais softwares digitais). Frente à sedução midiática de Bill Viola, tem-se o convite à reflexão do processo de edição das imagens de Farocki, sendo o cineasta mais um “knight of

⁶⁶⁴ Há que se destacar o fascínio do artista pelas imagens pioneiras do cinema, a exemplo dos trabalhadores saindo da fábrica. De fato, em *Labour in a single shot* (2015), um dos seus últimos trabalhos (Farocki faleceu em 2014), têm-se televisores dispostos em semicírculos exibindo tomadas de trabalhadores saindo de fábricas em quinze cidades diferentes: Buenos Aires, Rio de Janeiro, Berlim, Tel-Aviv, Hanói, Lisboa, Bangalore, Genebra, Moscou, Johannesburgo, Boston, Hangzhou, Cidade do México e Tødz. Em conjunto, estes registros confirmam a seguinte opinião de Farocki, retirada de “Trabalhadores saindo da fábrica”: “Se alinharmos imagens de saídas de fábrica nos últimos cem anos, parece que nesse período gravou-se sempre a mesma imagem. É como se uma criança repetisse anos a fio a sua primeira palavra, de modo a eternizar esta satisfação.” O trabalho é um tríptico instalativo: na primeira sala, tem-se justamente *Trabalhadores saindo da fábrica* (1995), onde Farocki justapõe à tomada dos irmãos Lumière trechos de filmes em que se observa a mesma situação, dentre os quais destacam-se *Intolerance* (D.W. Griffith), *Metropolis* (Fritz Lang), *Modern Times* (Charles Chaplin), *Frauenschicksale* (Slátan Dudow), *Il Deserto Rosso* (Michelangelo Antonioni), *La Reprise du Travail aux usines Wonder* (Jacques Willemont), *Trop tôt, trop tard* (Jean-Marie Straub e Danièle Huillet) e *Dancer in the Dark* (Lars von Trier). Se na primeira sala focaliza-se apenas o ambiente externo do local de trabalho, no segundo recinto depara-se com trechos de indivíduos em pleno exercício profissional, isto é, a câmera adentra o local de trabalho, focalizando geralmente o movimento das mãos. Neste espaço, a estrutura em arco cede lugar a uma disposição de telas atomizadas, dando a impressão de um ambiente urbano onde, eliminadas as paredes dos edifícios, podemos, enfim, observar o trabalho alheio. O trabalho, com isso, expõe-se aos olhos de todos. Todos os trabalhos de Harun Farocki aqui comentados foram vistos em exposições ocorridas nos seguintes lugares: Fundació Antoni Tàpies (Barcelona), Hamburger Bahnhof (Berlim), Nam June Paik Art Center (Coreia do Sul), Columbia University (Nova York) e The Haus der Kulturen der Welt (Berlim).

⁶⁶⁵ Farocki finaliza *Interface* justamente com este desejo: “Quem dera esta estação fosse uma encriptadora ou decifradora de códigos”, diz ele concluindo sua obra.

the medium” angariado por Rosalind Krauss.⁶⁶⁶ Mas a obra de Farocki não encena apenas a reflexividade modernista, mas compõe-se de inúmeras camadas não contempladas pela análise de Krauss. A questão do trabalho é aqui fundamental: em obras como *Comparison via a Third* (2007), *Labour in a Single Shot* (2015) e *The Silver and The Cross* (2010) **o que está em questão são as condições socioeconômicas desiguais de trabalho ao redor do globo desde o período colonial** (caso da última obra,⁶⁶⁷ na qual Farocki realiza uma leitura iconográfica bastante interessante da pintura *Descripción del cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* [1758], de Gaspar Miguel de Berrío mostrando como a representação menor de trabalhadores não seria meramente uma questão de perspectiva geométrica). Dado o interesse de Farocki pelas questões políticas e socioeconômicas de nosso tempo, não é de estranhar que a sua obra tenha sido inserida na Documenta de Kassel X (1997), com curadoria de Catherine David.

Catherine David é a grande oponente escolhida por Krauss em *Under Blue Cup*. Ao fazer isso, a ensaísta retoma uma estratégia argumentativa frequente em seus escritos: a adoção de um antagonista explícito – já ocupado por Laura Mulvey, Carmean Jr., Patricia Leighton, entre outros –, contra o qual

⁶⁶⁶ No curso Vanguard Screens, Krauss e Elcott discutiram também o descortinamento das imagens técnicas realizado pela poética do artista, ou seja, o fato de as imagens serem utilizadas enquanto recursos de gestão, controle e vigilância de processos produtivos e sistemas de circulação. Ela está presente, por exemplo, em obras como *Serious Games* (2009-10) – que focaliza o uso de jogos computacionais para o treinamento de soldados norte-americanos – e *Counter-Music* (2004) – espécie de contraexemplo a *Berlin: Symphony of a Metropolis* (Walter Ruttmann, 1927) e *Man with a Movie Camera* (Vertov, 1929) –, voltada para a investigação de imagens operativas que regulam o tráfego e a produção, além de servirem como procedimentos antiterroristas. Em um dado momento de *Counter-Music*, Farocki indaga: seria isso que Ruttmann e Vertov pensaram? O artista refere-se aqui ao fato de ambos os filmes dramatizarem o cotidiano urbano e os meios de transporte, enquanto que, em nosso contexto, as câmeras são onipresentes, gerenciando a circulação de milhões de pessoas através de softwares (um dos mencionados pelo artista identifica movimentos, tornando qualquer indivíduo parado um suspeito). Um bom exemplo desta diferença histórica investigada por Farocki são as imagens de cerca de 1.200 câmeras que funcionam sem *cameraman* na estação de trem de Lille, França; ou ainda o monitoramento dos tubos de esgoto, as veias da cidade, realizado por estes dispositivos. Neste contexto, os trabalhadores não estão submetidos ao aparato fabril: eles são apêndices do dispositivo, sendo pagos para olhar as imagens. Neste sentido, a abordagem de Farocki para as imagens reverbera as teorias de Vilém Flusser – quem Farocki entrevistou em 1986, conforme registra o trabalho *Catch Phrases – Catch Images, uma conversa com Vilém Flusser* – sobre as imagens técnicas, para quem “o pretense significado das imagens técnicas não passa de imperativo a ser obedecido” (FLUSSER, 2008, p. 53), ou seja, as tecnoimagens significam sistemas, cujo objetivo último é programar os receptores. Assim, as cenas veiculadas por tais imagens se configuram como métodos de programação da sociedade. Flusser observa que a atividade de produzir, manipular e armazenar símbolos vai sendo exercida cada vez mais por aparelhos que, por sua vez, programam e controlam todo o processo de transformação do trabalho (no sentido tradicional do termo). O indivíduo torna-se, com isso, *funcionário* do aparelho, na medida em que testa as potencialidades inscritas e prescritas na caixa-preta por meio do apertar de teclas que ativam o funcionamento da máquina. O mundo contemporâneo pode ser definido, portanto, como um mundo composto e programado por caixas-pretas, sobre cujos funcionamentos e programas sabemos pouco (ou até mesmo ignoramos). Flusser chega a falar de um *superaparelho ocidental*, que se manifesta na forma de uma cultura de massa programada por aparelhos cada vez mais bem coordenados. Somos todos jogadores de um imenso videogame em que as tecnoimagens não representam, mas programam o mundo. Assim, se em Vertov o dia começa com a produção de imagens, em Farocki ele começa com a sua reprodução: “We are nor hunting in the wild, we are shooting in animal already captured”.

⁶⁶⁷ Esta obra participou da exposição *A queda do céu*, de Moacir dos Anjos, sobre a despossessão das tribos indígenas.

ela destila toda sua crítica. Dessa vez, o lugar passa a ser da primeira mulher a assumir o projeto curatorial da Documenta de Kassel, sendo este fato bastante significativo. Não que ele deva ser lido como um acerto de contas movido a vaidades (o que não deve ser, de todo, descartado). Contudo, causa espanto que Krauss se volte contra um projeto curatorial que se colocou explicitamente em oposição à edição anterior, com curadoria de Jan Hoet,⁶⁶⁸ tida como uma exposição bastante empática ao circuito artístico hegemônico.

No que concerne especificamente ao projeto curatorial de David, ele indubitavelmente se sintoniza com as tendências institucionais mais recentes, se revestindo da preocupação da curadora em investigar Modernismos situados à margem da historiografia convencional de modo a dar conta do fenômeno que o historiador alemão Hans Belting denomina de “rise of new art worlds”. Para isso, a curadora parte de uma indagação a respeito dos significados – políticos, econômicos, culturais e sociais – de uma megaexposição que transformara Kassel na meca do turismo em um contexto marcado por acirrada globalização e pela onipresença da indústria cultural. Em seu desejo de questionar criticamente este estado de coisas, David problematiza um conjunto tradicional de conceitos do circuito artístico – o museu, o cubo branco e até mesmo a noção de arte –, abordando as obras enquanto práticas estéticas que não necessariamente são traduzidas em objetos artísticos e que também são resistentes à cooptação capitalista:

In the age of globalization and of the sometimes violent social, economic, and cultural transformations it entails, contemporary artistic practices, condemned for their supposed meaninglessness or “nullity” by the likes of Jean Baudrillard, are in fact a vital source of imaginary and symbolic representations whose diversity is irreducible to the (near) total economic domination of the real. The stakes here are no less political than aesthetic – at least if one can avoid

⁶⁶⁸ Hoet (1936) faleceu recentemente, em 2014, tendo sido curador do Museum van Hedendaagse Kunst em Ghent (Bélgica), onde elaborou em 1986 o projeto “Chambres d’Amis”, consistindo no convite para que cinquenta artistas americanos e europeus criassem obras para as residências da cidade, tendo essas casas permanecido em exposição por algumas semanas. Na Documenta IX, Hoet selecionou 195 artistas de quarenta países, resultando em uma exposição bastante abrangente e dispersa segundo Roberta Smith. A exposição manteve-se alheia às questões sociopolíticas do momento, levando a crítica do *New York Times* a afirmar que “when many parts of the world seem to be teetering on the brink of chaos and the art world itself is being redefined by the pressures of multi-culturalism, this exhibition abstains from larger themes or conclusions and from making much sense at all”. Tal opinião é confirmada no registro do evento no site da Documenta, onde se lê que “in spite of its popularity, or perhaps precisely because of it, documenta 9 drew heated criticism. Critics complained about the lack of a concept (which Hoet himself had postulated at the outset), claiming that the exhibition was conventional and random, ultimately an ‘amusement park’ due to its ‘mix of styles.’”. A relação entre as duas Documentas (a IX e a X) é assim dada por Michael Kimmelman, do *New York Times*: “the Documenta of five years ago was a kind of Bacchanalian free-for-all, widely panned. It was organized by a Belgian curator, Jan Hoet. Catherine David, the curator this time, determined at all costs not to repeat his errors.” A pouca representação feminina na megaexposição de Hoet também foi alvo de críticas, levando inclusive a curadora Uta Meta Bauer e as artistas Tina Geissler e Sandra Hastenteufel a formularem uma exposição-arquivo sobre artistas mulheres chamada *Information Service* (Martin Schmitz Gallery, 1992), cujo relato de Sabeth Buchmann foi publicado na Revista *October* n. 71. Dentre os artistas brasileiros, participaram: Waltércio Caldas, Cildo Meireles e José Resende. Sites consultados: <http://www.nytimes.com/1992/06/22/arts/review-art-a-small-show-within-an-enormous-one.html?pagewanted=all>, <http://www.nytimes.com/1997/06/23/arts/few-paintings-or-sculptures-but-an-ambitious-concept.html?pagewanted=1> e http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix#, acessados em 10 de agosto de 2016.

reinforcing the mounting spectacularization and instrumentalization of “contemporary art” by the culture industry, where art is used for social regulation or indeed control, through the aestheticization of information and forms of debate that paralyze any act of judgment in the immediacy of raw seduction or emotion (what might be called “the Benetton effect”) (DAVID, 1997, p. 7).

O entrelaçamento entre estética e política espraia-se pelas práticas estéticas convidadas para o evento: seja o debate pós-colonial proposto por Lothar Baumgarten ao criar obras a partir de seu contato com os índios Yanomami; sejam os modelos urbanos investigados por Aldo van Eyck, Archigram, Archizoom Associati e Rem Koolhaas; seja propriamente na crítica institucional de Marcel Broodthaers,⁶⁶⁹ seja na igual importância entre debates (com o programa “100 Days – 100 Guests”, que ecoa o projeto de Joseph Beuys em 1972 e contou com palestras de Andreas Huyssen, Okwui Enwezor, Mia Couto, Suely Rolnik, Gayatri Spivak, além de muitos intelectuais alheios ao circuito artístico), catálogo *Politics-Poetics* (com mais de oitocentas páginas), sites, vídeos⁶⁷⁰ e mostras de arte enquanto espaços de exposição.

Em sua visada crítica da história da arte através das lentes das edições passadas da Documenta, David se volta para o contexto originário do pós-guerra de modo a identificar ali propostas estéticas latentes que, a seu modo, oferecem lastros históricos às questões políticas mais prementes do fim do século, sobretudo o debate em torno da descolonização vinculada à deseuropeização do mundo. Para isso, a curadora pinça uma geração de artistas que, na época do surgimento do evento, estaria em seus primeiros passos. Parte do recorte curatorial privilegiou criadores que, como Krauss, iniciaram suas trajetórias nas décadas de 1960, trazendo para suas obras questões sociopolíticas consideradas até então como excêntricas ao espaço autônomo da arte.⁶⁷¹ David focaliza,

⁶⁶⁹ Catherine David a Robert Storr: “I think it’s very difficult these days not to privilege Broodthaers’ vision. [...] It’s obviously one of the most dramatic statements on the conditions of possibility of aesthetic practice in a period dominated by economic concerns” (STORR, 1997).

⁶⁷⁰ Quanto à presença de novos recursos tecnológicos em sua exposição, em sua entrevista a Robert Storr, Catherine David afirma o seguinte: “We have some video in the show. We coproduced seven movies, with Sony and several European TV stations. And, of course, we have very different kinds of images in Documenta, from Walker Evans to Alexander Sokurov. But I think we did the opposite of a technological show, and I hope that we worked carefully enough that the question of technology versus art won’t be relevant. That’s a very old debate, and we’ve been neither naively pro-technology nor have we been treating new media as the contemporary incarnation of Satan. I think that new media are simply tools” (STORR, 1997).

⁶⁷¹ Donald Kuspit, que participou do júri para a escolha de David como curadora, em sua *review* “Negative Documenta” para a *art.net* magazine, vê aí um impulso nostálgico e academizante da Documenta X, visto que “a great number of works in her exhibition are nostalgic for ‘68,’ more particularly, for a certain idea of ‘critical art.’ [...] What David exhibits is tokens – trophies? – from a supposedly legendary radical past, still recent enough to arouse curiosity but no longer speaking intelligently to the present. Thus, the older art here – and there is an abundance of it – has a waxworks look: Robert Adams’s mall photographs (1983), Archizoom Associati’s *No-Stop City* (1969-72), Lothar Baumgartens’s photographs of the Venezuelan Yanomami tribe (1978), Marcel Broodthaers’s fictive museum (1972), Lygia Clark’s *Clothing/Body/Clothing Series* (1967), James Coleman’s *Connemara Landscape* (1980), Walker Evans’ New York subway photographs (1938-40), Oyvind Falström’s *Meatball Curtain* (1969), Hans Haacke’s *Shapolsky et al.* (1971), Jörg Herold’s *Body in the Body* (1989), Ron Herron’s *Instant City* (1969), Helen Levitt’s Harlem photographs (1930s-40s), Gordon Matta-Clark’s architectural photographs (1976), Hélio Oiticica’s neo-concrete works (1960s), Emili Prini’s *Arte Povera* works (1968 on), Michelangelo Pistoletto’s *Minus Objects* (1967), Alison and Peter Smithson’s ‘human

portanto, a geração de Krauss. Hélio Oiticica ganha destaque entre os artistas selecionados para estas “retroperspectives”⁶⁷² que questionam os fundamentos antropológicos da cultura, ao propor, segundo a curadora, “an inversion of center and periphery through the emergence of ‘marginal’ values.”

A inclusão de Oiticica⁶⁷³ nesta reconsideração histórica e historiográfica do Modernismo baseia-se em uma distinção entre modernidade e Modernismo que David, em exposições mais recentes, trata de realizar, sendo a primeira identificada por intermédio de um conjunto de condições tangíveis que não surgem necessariamente em sincronia (evolução tecnológica, desenvolvimento urbano, transformação das condições de trabalho etc.) e a segunda a um desejo, uma vontade de mudança e de transformação.⁶⁷⁴ Partindo desta distinção, a

association’ pieces (1950s), Nancy Spero’s *War Series* (1966-70), Ed van der Elsken’s ‘Sweet Life’ photographs (1966), Aldo van Eyck’s *Sonsbeek Pavilion* (1966), and Garry Winogrand’s street photographs (1970s) – all smell of a dead, or at least stale past. They’re undoubtedly ‘interesting,’ but they have a tired historicist flavor, however much they indicate a more self-certain social consciousness and criticality than exists today [...] This is an extremely masochistic exhibition, which deserves bad press not only because of its ‘critical’ grandiosity (grandstanding?) but because of the arrogance of the curator”. Michael Kimmelman, por sua vez, em seu *review* “Few Paintings or Sculptures, But an Ambitious Concept” para o *New York Times*, afirma que, em meio ao anacronismo do formato de megaexposições em contexto contemporâneo, a Documenta X deve ser celebrada justamente por apresentar “a serious effort to give some thought to the event [...] It’s significant that this Documenta, unlike others before it, doesn’t put a premium on newness. [...] In the context of this Documenta it seems roughly to be that they all explore the mechanics of art. They all self-consciously deal with how art functions in society. In short, they are post-modern”. É preciso dizer que David, pelo menos em contexto norte-americano, foi bastante criticada por sua suposta francofilia e arrogância à arte estadunidense e à imprensa: de fato, muitas das *reviews* mencionam isto sem questionar, por outro lado, a hegemonia dessa nação. Quanto a isso, veja-se o questionário *Little d big x: Documenta X*, de autoria de Daniel Birnbaum publicado na *Artforum* em setembro de 1997. Outros curadores não americanos, em especial Alfons Hug, Okwui Enwezor e Geeta Kapur, questionam bastante o fato de David afirmar que em países à margem do eixo euro-americano a pintura não seria a arte vanguardista por excelência, vendo aí ainda um recorte euro-americano. Sites: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/kuspit/kuspit7-25-97.asp e <http://www.nytimes.com/1997/06/23/arts/few-paintings-or-sculptures-but-an-ambitious-concept.html?pagewanted=2>, acessados em 11 de agosto de 2016.

⁶⁷² Em 2016, o artista Alex Flemming retoma este neologismo para batizar sua retrospectiva no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

⁶⁷³ Além de Oiticica, participaram também Lygia Clark, Tunga, Paulo Mendes da Rocha e Cabelo. A respeito da Documenta, Tunga observa em uma entrevista em *Universes in Universe*, de 27 de junho de 1997: “These historical exhibitions are unfortunately trapped in the German museal structure which doesn’t allow, for example, people to touch the works by Lygia Clark or Hélio Oiticica, something that is part of the works’ originality. Nevertheless, she shows that the paradigm of contemporary art no longer stems from a critique of the Modern, as was the case with Postmodernism. Instead, what is occurring now is a new and positive way of seeing the potential of Modernity, allowing for new possibilities. The exhibition may not be as strong on the visual level, but it indicates a very clear intellectual direction. When dealing with Lygia Clark, Oiticica, Matta-Clark, Baumgarten and others, the exhibition marks an attitude toward the program of Modernity. This serves to put it into perspective, and not simply to criticize it or to muddy the style with the technological capabilities of computers. It re-thinks the discontinuity of the world in the context of a new reality which is no longer that of only Europe and North America. It is something much more encompassing, by which I don’t mean globalisation. This is what appears to me, from the small part of the documenta that I have seen, to be very positive and to correspond with my own convictions.” Em: http://www.universes-in-universe.de/doc/e_dx.htm, acessado em 6/12/16.

⁶⁷⁴ Esta distinção foi realizada por Catherine David em sua *lecture Curating with an International Perspective*, realizada no MoMA em 27 de Abril de 2016 e disponível online no link: https://www.youtube.com/watch?v=v_iQmkP464I.

curadora percebe que o modelo institucional de arte moderna euro-americano é, na realidade, mais uma exceção do que a regra em um contexto em que o *Global Modern* tem se desenvolvido em dinâmicas complexas regionais e transregionais. Sendo assim, o esforço de David seria pós-modernista e multiculturalista, caso se considere a abordagem de Andreas Huyssen (e a descrição do Pompidou por Bishop) discutida anteriormente, para quem tratar-se-ia de uma investigação tanto política quanto estética das tradições e modernidades culturais para além de um dogma modernista.

A ambição político-conceitual da Documenta X,⁶⁷⁵ vinculada à extrema desconfiança em relação à autonomia estética euro-americana são os dois aspectos contra os quais Krauss concentra os seus mais recentes esforços críticos. Em primeiro lugar, a ensaísta desconsidera por completo a tentativa de Catherine David de entrelaçar as práticas estéticas às questões sociopolíticas. Para tal, Krauss recupera *O prazer do Texto*, de Roland Barthes, interpretando-o tendenciosamente para afirmar a autonomia modernista. “How is the pleasure lost?”, indaga Krauss, respondendo logo em seguida:

This, he [Barthes] says, is by the reader’s refusal to slow down in his hurry to get to the *point* of the narrative (by skipping description, for example, as “mere” intermittence). Slowing down requires a delicious lingering over the signifier and the signified’s vertical set of substitutions for a given noun, in defiance of the horizontal, deictic drive of the narrative’s succession (KRAUSS, 2011, p. 66).

Ao contrário de prescrever a perda do prazer do texto através dos saltos de leitura, Barthes, na realidade, identifica dois regimes de leitura cuja inter-relação cria o espaço onde se constata o erotismo do texto. “Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica” (BARTHES, 1987, p. 12), propõe ele, instituindo um jogo contraditório entre o prazer (associado ao texto proveniente da cultura e que não rompe com ela) e a fruição (vinculada a um estado de perda denominada por Barthes de incultural), que, por sua vez, funcionam como balizas deste erotismo textual. Esta duplicidade é considerada por Barthes um meio de avaliação das obras da modernidade: “é o próprio ritmo daquilo que se lê e do que não se lê que produz o prazer dos grandes relatos” (BARTHES, 1987, p. 18). Seja como for, o que Barthes descarta é uma leitura estritamente hermenêutica do texto, ou seja, preocupada apenas com o sentido global veiculado na obra (o que remete também ao ensaio de Susan Sontag). Em vez disso, seria a leitura lenta e demorada adequada ao texto moderno, pois “o que ‘acorre’, o que ‘se vai’, a fenda das duas margens, o interstício da fruição, produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir” (BARTHES, 1987, p. 20).

Krauss recupera esta atenção de Barthes dada ao significante e à significância (ou seja, “o sentido na medida em que é produzido sensualmente”

⁶⁷⁵ Catherine David: “We emphasized a strong polemical and political discussion about globalization, while privileging cultural areas, or cultural practices, that do not fit within the classical exhibition framework [...] The issue is how you articulate a discourse of aesthetic practices in relation to contemporary culture at large” (STORR, 1997). Em sua investigação a respeito do contexto pós-industrial de artistas e intelectuais, David contou com a participação de Carlos Basualdo, Benjamin Buchloh e Jean-François Chevrier em uma entrevista publicada no catálogo da Documenta X, que teve a coautoria de Chevrier.

[BARTHES, 1987, p. 79]) para desconsiderar por completo a obsessão política transversal à Documenta X. Para isso, a ensaísta rotula o projeto curatorial de David como um moralismo político que se coloca como inimigo da arte,⁶⁷⁶ sem nem mesmo refletir a respeito de uma outra fruição, que consiste para Barthes em “despolitizar o que é aparentemente político e em politizar o que aparentemente não o é” (BARTHES, 1987, p. 59). Vinculada a isso, a principal objeção de Krauss em relação à Documenta X não é tanto o seu viés político quanto a extrema desconfiança de Catherine David em relação ao “cubo branco” modernista, forma arquitetônica de aparência universalizante que, contudo, mascara as suas determinações ideológicas:⁶⁷⁷ “Unless you are naïve, or a hypocrite, or stupid”, Krauss cita David, “you have to know that the white cube is over” (KRAUSS, 2011, p. 58). Ao decretar a morte do cubo branco, Catherine David é alçada à condição de adversária mortal de Krauss:

This makes her the natural adversary of my argument in support of the medium, which she has already declared to be either hypocritical or stupid. [...] I hear her declare, “The white cube is over,” with all the finality she is able to pour into this pronouncement, but it is equally clear to me, from what I know about contemporary practice, that she’s wrong. Catherine David has become the antagonist to this book’s crusade – its resistance to the collapse of the white cube. [...] Catherine David was a curator at the Jeu de Paume, the Kunsthalle of contemporary art in Paris, another highly visible post. She is likable, intelligent, articulate: a worthy adversary, I think (KRAUSS, 2011, p. 62, 84 e 127).

Ao declarar guerra a Catherine David e ao fim do cubo branco, Rosalind Krauss reitera o espaço autônomo da arte, desvencilhando-se, portanto, do moralismo político que teria assolado a Documenta X.⁶⁷⁸ Tal passo é, para dizer o mínimo, corajoso, pois o que Krauss faz aqui é retomar o seu primeiro formalismo – o *greenbergiano* – pautado na dicotomia entre a *avant-garde* e o *kitsch* e também na valorização do *medium* estreitamente vinculado ao espaço impenetrável do cubo branco. Em nenhum momento a ensaísta se preocupa em

⁶⁷⁶ Krauss, em um só lance, critica também a Estética Relacional de Nicolas Bourriaud, denominando-a de “cultural conformism” (KRAUSS, 2011, p. 67).

⁶⁷⁷ Em entrevista a Robert Storr na *Artforum* de maio de 1997, David afirma que “Until the end of the ’70s, Documenta could be considered, to a certain extent, a liberated version of the white cube, but it was still a white cube, and this fact is even more of an issue today given the evolution of artistic practice. I think it’s a challenge any exhibition director has to face [...] We’re trying to push as far as possible the paradox of exhibiting artistic practices that depend on real time or that deal with very heterogeneous spaces of inscription. [...] Many contemporary artists work with text – and sometimes it doesn’t really make sense to hang the text on the wall, or to put a book on a table in an exhibition. Or an artist might do radio broadcasts or work on the Internet. None of this fits easily within the traditional three-dimensional exhibition space” (STORR, 1997).

⁶⁷⁸ É bastante significativo que David, a despeito da acusação de Krauss de seu assassinato discursivo do cubo branco, tenha assumido ao longo de toda a sua carreira posições institucionais limitadas pelas paredes desse mesmo espaço expositivo. Comprova isto a ocupação atual de David enquanto deputy director do Musée National d’Art Moderne do Centre Pompidou. Antes disso, a curadora participou de inúmeros projetos, envolvendo uma retrospectiva de Hélio Oiticica no Jeu de Paume; *Contemporary Arab Representations*, envolvendo artistas da região; *Reframing Modernism: New National Gallery of Singapore* (48 Southeast Asia and Europe); a primeira exposição de Chantal Akerman; e, mais recentemente, a retrospectiva de Wifredo Lam. Esta enumeração não exaustiva da carreira de Catherine David revela outras preocupações da curadora além de decretar a morte do cubo branco. E se, de fato, David o fez, o fez apenas para desfazê-lo em seguida, de modo que a própria resistência a isso se torna um tanto quanto desmedida.

prestar contas com as prerrogativas ideológicas inscritas neste espaço e em seu questionamento histórico por parte de artistas e teóricos – cujo emblema são os ensaios de Brian O’Doherty publicados na *Artforum* e reunidos em seu *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*.⁶⁷⁹ À complexidade histórica da produção artística contemporânea, Krauss devolve uma dicotomia redutora entre as perspectivas modernista e pós-modernista, colocando-se a favor da primeira. Neste caso, a metáfora recorrente em *Under Blue Cup* é a do cubo branco como uma piscina, na qual o observador, tal qual um nadador, chegaria à parede apenas para retomar o impulso e o fôlego rumo à outra margem.

Seria leviano, contudo, afirmar que Krauss, após uma lenta recuperação de um aneurisma que irrompera em seu cérebro no final de 1999, teria simplesmente esquecido a sua trajetória intelectual apenas para, paradoxalmente, afirmar o seu verdadeiro eu, a sua identidade ontológica modernista do início da carreira. Trata-se de um processo de recuperação mais complexo do que isso. Aqui é válido observar pela última vez a estrutura textual desse tratado ao cubo branco e ao *medium* que é *Under Blue Cup*.

5.2.7

O campo expandido do *medium*

Under Blue Cup é o livro em que Krauss afirma de modo mais explícito o seu *medium* paraliterário. É nele em que se lê, por exemplo, sobre as dificuldades da ensaísta em retomar a escrita e a memória recente, sendo o livro uma teia de associações que reverberam, por assim dizer, o seu próprio processo de recuperação mnemônica. De fato, o título refere-se a um cartão de memória com que Krauss se deparou em seu processo de reabilitação. Para lembrar dele, a ensaísta relata que precisou realizar uma série de associações – o lugar em que o marido, Denis Hollier, compra o seu café matinal, a nacionalidade do dono do *coffee-shop* e as grutas de sua terra natal visitadas por Krauss – permitindo-lhe chegar à seguinte conclusão:

Under Blue Cup, the legend on my initial flash card, triumphantly proved the first rule of mnemonic therapy: if you can remember “who” you are (never a certainty if you’ve been comatose), you have the necessary associative scaffolding to teach yourself to remember anything (KRAUSS, 2011, p. 2).

Pode-se dizer que o seu esforço por lembrar está estreitamente vinculado ao seu esforço por escrever: não à toa, o lema de seus últimos dois livros seria justamente “the medium is the memory”. Frente ao aneurisma do *medium* promovido por práticas artísticas conceituais e relacionais, Krauss então reitera a importância do suporte técnico para a produção estética através de seu próprio embate com a escrita. A estrutura de *Under Blue Cup* é um exemplo disso. Disposta a comprovar a coerência de sua retomada do *medium* contra a *post-*

⁶⁷⁹ Em *Radical Museology*, Claire Bishop descreve do seguinte modo o modelo de museu moderno emblematizado pelo MoMA: “In the modern museum model, exemplified by MoMA, the guiding narrative is linear historic time, advancing towards the future on a Western-centric horizon; its *dispositif* is the white cube, destined for the modern notion of the public” (BISHOP, 2013, p. 42-3). A defesa do cubo branco, somada às vezes que Krauss colaborou com o MoMA e o Guggenheim, indica de que lado da história está a historiadora.

medium condition, a ensaísta define um conjunto de regras que circunscreve o seu campo de atuação:

I have wanted to structure *Under Blue Cup*, the master narrative of the brain's remembering and forgetting, interspersed by alphabetically organized aphorisms – intended to provide their own pleasure [...] The first chapter's story is the “who you are,” both of the aneurystic subject and the subjects of aesthetic tradition. Chapter two tells the story of Documenta X and its impresario Catherine David's imprecations against the white cube. In lingering over description, it evokes the progression of Documenta's installations. Its subplot is the emergence of the heroes of the book, the artists I deem the “knights of the medium.” These seem to call for the return of alphabetic aphorisms to rhyme with aesthetic pleasure I take both in experiencing this mighty work and narrating its visual bliss. L through Y seemed necessary here (KRAUSS, 2011, p. 48-50).

Como é frequente em seus ensaios fragmentários, Krauss trata de construir um léxico aforístico que, apesar de evocar *Roland Barthes por Roland Barthes*, em nada lhe parece verdadeiramente. A diferença fundamental aqui é ainda a narrativa mestra que a ensaísta insiste em recontar a partir de seu embate autodeclarado com a Documenta de Catherine David. Desse modo, por mais fragmentário que seja, o léxico de Krauss possui um fio narrativo semelhante àquele encontrado em *A Voyage on The North Sea*, por meio do qual a autora realiza, a seu modo, uma apologia histórica do Modernismo euro-americano enquanto manifestação de seu verdadeiro eu.

Sem dúvida alguma, estes relatos devem ser considerados sob a égide da reflexividade modernista. Contudo, algo aqui não parece se encaixar, visto que, ao retomar o enquadramento modernista, Krauss não realiza a necessária autocrítica quanto a sua própria defesa do Pós-Modernismo pela ótica pós-estruturalista, por exemplo. A apropriação autodiferencial dos suportes técnicos é um índice manifesto de sua adesão à desconstrução. Mas, nesse caso, seu dar de ombros ao pós-estruturalismo parece resultar de uma memória seletiva que define o “verdadeiro eu” simplesmente esquecendo-se, de um lado, das determinações sociopolíticas que circunscrevem o seu campo de atuação e, de outro, da sua própria contribuição à proliferação do discurso pós-modernista. De modo mais sintomático, em que medida este “verdadeiro eu” não solapa por completo a sua resistência à interioridade artística que Krauss com frequência menosprezou na fenomenologia de Harold Rosenberg?

Sendo assim, o “verdadeiro eu” de Krauss se define através do esquecimento de bastante coisa, revelando a memória de sua adesão modernista. Imprevisivelmente, resulta deste tratado contra o *Kitsch*, contra a Instalação e também contra as articulações entre política e estética, uma estrutura bastante conhecida da obra de Krauss – o quadrado de Greimas –, através do qual ela delimita o campo expandido das práticas contemporâneas. Ou seja, em meio ao esquecimento pós-modernista, a autora retoma o seu ensaio mais pós-modernista, de 1979, no qual, frente ao pluralismo defendido no circuito artístico, ela delimita no perímetro de um quadrado estruturalista as possibilidades de criação. O que é bastante irônico aqui é que, se em “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss utiliza o diagrama estruturalista para abordar práticas não confinadas ao cubo branco – ou, para utilizar o termo de Catherine David, “espaços de

inscrição heterogêneos” – em *Under Blue Cup*, ele é utilizado em defesa desse mesmo espaço.

Dessa vez, o *medium* é redefinido a partir de um paradigma inicial, o binário memória *versus* esquecimento. A instalação ocupa o eixo neutro, sendo resultado da conjunção entre não memória e não esquecimento; o *kitsch*, ao lembrar por contrafação os originais artesanais, resulta da combinação entre memória e não memória; e o “technical support” é a combinação entre esquecimento e não esquecimento, no qual a necessidade de esquecer *mediums* exaustos faz com que momentos de sua história sejam retomados (como nas *Stains* de Ruscha). E, assim, o novo campo expandido do *medium* é diagramado do seguinte modo:

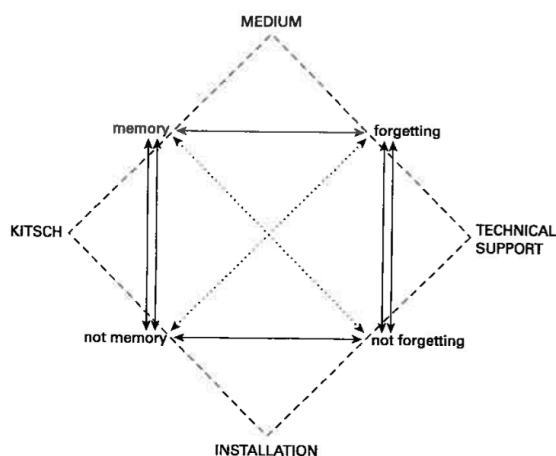


Figura 13: O campo expandido do *medium*.

Como compreender este último campo expandido? Não é necessário mais percorrer cada aresta e cada vértice do quadrado para saber o que ele circunscreve (ou esconde): uma dicotomia, um dilema, uma oposição. Se a instalação é o *kitsch* contemporâneo e o *medium*, por outro lado, constitui-se como uma estrutura recursiva baseada em um “technical support”, tem-se aí, uma vez mais, a afirmação de uma disjunção. Este novo par opositivo vem se juntar à série de dicotomias investigadas por Krauss ao longo de sua carreira: *avant-garde versus kitsch*, *Modernismo versus pós-modernismo*, *pluralism versus campo expandido*, *verticalidade versus horizontalidade*, *interioridade versus externalidade*, *pintura versus escultura*, *fotografia versus arte*, *escultura de razão versus escultura de situação*, *opticalidade versus inconsciente ótico*, *informe versus abjeto versus Gestalt* etc. Contudo, para além da sensação de *déjà-vu* que ele motiva e de sua coerência lógica, o que este quadrado confirma é o formalismo teórico de Rosalind Krauss, situado no espaço abstrato do diagrama e no ambiente atemporal do cubo branco.

Conclusão: Formalismo Teórico, o *medium* de Rosalind Krauss

Na introdução de *A pintura como modelo*, Yve-Alain Bois observa que “apresentar um determinado discurso significa tentar situá-lo no interior de um campo do conhecimento, avaliar o que ele tem em comum com outros discursos do mesmo campo e de que modo se diferencia deles — definir sua especificidade” (BOIS, 2009, p. xiii). Lança-se luz sobre a especificidade de um autor quando sua produção discursiva é inserida em um campo de forças no qual ela, para se localizar, deve invariavelmente afirmar posicionamentos em referência aos vetores, coordenadas e polos – de atração e de repulsão – que circunscrevem o domínio epistemológico. Afirmando ser esta postura analítica a essência da crítica, Bois alerta contudo sobre a impossibilidade de um distanciamento autorreferente o suficiente para que um autor examine suas próprias palavras como se fossem as de outrem.

Considero essas palavras bastante pertinentes a esta conclusão. Ao fim de um exaustivo *corpo a corpo* com a obra extensa e dispersa de Rosalind Krauss, eis que chega o momento de reconhecer a especificidade de seu *medium* e os modos como ele se posiciona diretamente em seu campo do conhecimento. Não há outro ponto de partida para este movimento a não ser a figura de Clement Greenberg. Ao longo deste estudo, ficaram mais que evidentes os esforços de Krauss por se posicionar em relação à doxa *greenbergiana* sem rejeitar por completo o seu léxico. Há aqui um estratégia bastante curiosa, por apontar para o “direito de conservar” ao qual se refere Bois no mesmo texto, querendo ele afirmar a possibilidade, por parte de um autor, de recuperar parcialmente modelos teóricos pretéritos sem que para isso seja necessário endossar as opiniões e os pontos de vista formulados originalmente. Nota-se claramente esta relação dialética em Rosalind Krauss, menos no período *greenberger* (onde a sua preocupação foi a de reafirmar as opiniões de Greenberg por meio de seu vocabulário) do que na fase apóstata de sua trajetória intelectual. Pois, não soa arbitrário o fato de seu interesse pela escultura se constituir em um *gap* da teoria *greenbergiana*; ou, de seu estudo sobre o Surrealismo e o informe partir explicitamente da hipótese de sua repressão por parte do crítico; e, mais recentemente, ressurgir uma preocupação em relação ao *kitsch* e à especificidade do *medium*, conceitos em torno dos quais gravita toda obra de seu mentor.

Contudo, a relação dialética que Krauss mantém com Greenberg ao longo de toda sua carreira intelectual não é suficiente para caracterizar em absoluto a especificidade de sua atuação em seu campo discursivo. Pois, a pergunta que surge aqui é: o que leva Krauss a manter esta ligação com Greenberg? Ao que parece, o vínculo dialético entre os dois se justifica em relação ao circuito artístico estadunidense, em geral, e *nova-iorquino*, em particular. Pois, durante toda sua carreira, a ensaísta rechaça qualquer possibilidade de justificativas exógenas ao fato da arte. Sem curvar-se às servitudes semânticas que colocam as produções artísticas à sombra de causas feministas, multiculturais, etnográficas, biográficas e/ou expressionistas, Krauss reafirma a cada ensaio seu compromisso em interpretar formalmente uma obra de arte, buscando identificar nela a estrutura recursiva de sentido forjada pelo artista, através da qual os elementos são postos em movimento. O caso da apropriação dos escritos de George Bataille

é aqui revelador, dada a redução lógica de toda a discussão etnográfico-filosófica do pensador francês à obliteração das diferenças enquanto perspectiva de análise transversal ao Modernismo euro-americano reprimido por Greenberg. Sendo assim, pode-se dizer que Krauss arrisca, a cada novo escrito, uma aproximação dialética com o formalismo *greenbergiano* enquanto modo de descartar as perspectivas analíticas de críticos e historiadores, a exemplo de Carmean Jr., Patricia Leighton, Laura Mulvey, entre outros. A autora conserva, com isso, o pensamento formal de Greenberg sem reiterar, contudo, suas opiniões e preferências. Esta consideração é reforçada pela ausência sintomática de qualquer estudo sobre pintura contemporânea na obra de Krauss, a não ser a reavaliação de artistas já canônicos, em especial Pollock e Picasso, onde a ensaísta surge mais próxima de Greenberg do que dos demais comentadores. Pois, a semiologia cubista pressupõe a “pasted-paper revolution”, assim como a horizontalidade em Pollock é o inverso exato da *opticalidade*, ambas teorizadas por Greenberg.

Ao direcionar a preocupação formal às práticas artísticas emergentes e/ou supostamente reprimidas, Krauss mobiliza um conjunto de enquadramentos teóricos que lhes são contemporâneos. Justifica esta estratégia o próprio interesse dos artistas por reflexões mais adequadas aos seus trabalhos, sejam elas de autoria própria ou de terceiros. Nota-se aqui uma espécie de eco das táticas artísticas no seio do exercício crítico de Krauss, na medida em que a fidelidade ao fato artístico por parte de ambas as práticas as permitem ser infieis às correntes filosóficas e demais eixos epistemológicos. Esta aproximação entre o crítico e o artista explica a bricolagem teórica que caracteriza a postura analítica de Krauss, descrita por ela do seguinte modo:

I think what I'm more interested in is stumbling on work that for one reason or another I recognize as genuine and then I try to understand where it comes from and what it is that secures the notion of it as authentic. I don't think there's a development in my work because I'm very opportunistic in terms of the kinds of arguments that seem to me to be helpful to demonstrate whatever it is I'm trying to demonstrate, so if there are gaps I don't really care. Each individual artist presents to me a different problem.⁶⁸⁰

De certo modo, o comentário acima pode ser considerado como uma definição do ofício da crítica de arte. Movida pelo encontro com a obra, a crítica pode mobilizar quaisquer métodos interpretativos – sejam eles associados à fenomenologia, à filosofia da linguagem, ao estruturalismo, ao pós-estruturalismo, ao formalismo *greenbergiano*, ao formalismo russo ou tcheco, à teoria crítica e/ou marxista, entre outras correntes – que auxiliem a reforçar sua autenticidade. Se este posicionamento reafirma a fidelidade de Krauss ao embate com a obra de arte, ele, por outro lado, permite circunscrever a especificidade de sua preocupação formalista, sendo necessário aqui recorrer ao que o filósofo britânico Peter Osborne define de formalismo teórico.

Para Osborne, o formalismo teórico está intimamente vinculado à apropriação, pela geração norte-americana de críticos e historiadores, do estruturalismo francês. Ao contrário da imanência da obra de arte pressuposta

⁶⁸⁰ Retirado de *The Real Thing: An Interview*, entrevista de Rosalind Krauss a David Plante, publicada em 30 de agosto de 2013 no site <http://www.artcritical.com>.

pelo formalismo *estético* de Greenberg e do Formalismo Russo, o formalismo teórico desenvolve, no seio mesmo da multidisciplinaridade, uma outra espécie de imanência, “a self-contained epistemological discourse *qua* theory of signification” (OSBORNE, 2012, p. 7) que o situa em uma posição diametralmente oposta ao formalismo *greenbergiano*, mantendo, todavia, uma afinidade dialética com ele. O vínculo dialético aqui é esclarecido pela presença insistente de uma reflexão formal nos escritos de Krauss e seus pares, mesmo que a forma aí seja investigada, por exemplo, do ponto de vista do informe.⁶⁸¹ A imanência não se vincula apenas à ênfase formal, mas também à apropriação das teorias francesas em âmbito norte-americano. Resulta daí um campo multidisciplinar autocontido que desconsidera, por sua vez, o contexto mesmo de surgimento destas teorias, formuladas em franco contraste com as tradições filosóficas precedentes.

Assim, a teoria seria um tipo de discurso que prescinde tanto das meta-narrativas associadas aos sistemas filosóficos quanto da fronteira entre elas, não se deixando encerrar nos limites estreitos das disciplinas convencionais. Porém, em sua vocação transdisciplinar, tais discursos atingem uma forma de universalidade imanentemente generalizante, como exemplificam as formalizações teóricas de Krauss, em especial, o seu esforço por delimitar o campo expandido da produção escultórica em um quadrado estruturalista.⁶⁸² Com isso, o formalismo teórico resulta de um processo de apropriação das teorias francesas através do qual descarta-se as suas determinações históricas em proveito de um processo de formalização que busca organizar logicamente um determinado conjunto de práticas, excluindo-se tudo aquilo que lhe escapa.

Há, portanto, uma estranha coincidência entre forma e teoria nos escritos de Rosalind Krauss. Pois, não se observa apenas um prolongamento do formalismo por meio das teorias francesas, mas também um processo de formalização destas mesmas teorias em território estadunidense. O domínio auto-suficiente deste formalismo teórico, fundado, de um lado, em um pensamento formal dialeticamente vinculado a Greenberg, e, de outro, em um domínio teórico multidisciplinar descontextualizado de suas determinações históricas

⁶⁸¹ Uma entrevista com o filósofo Peter Osborne no dia 08 de Julho de 2016 no Museu de Arte do Rio (MAR) ajudou a esclarecer alguns pontos. A entrevista, ainda não publicada, foi realizada em companhia de Manuela Fantinato e Juliana Lugão.

⁶⁸² Esta espécie de idealismo do formalismo teórico associado ao estruturalismo é ilustrada pelo desejo de Lévi-Strauss em criar um repositório *ideal*, tal qual uma tabela periódica, de todos os costumes humanos. O início de “Uma sociedade indígena e seu estilo” parte de uma analogia entre as ciências naturais e as ciências sociais (aproximação que é, de fato, a sua obsessão na tentativa de achar leis sociais universais comprovadas cientificamente): “Fazendo o inventário de todos os costumes observados, de todos os imaginados nos mitos, destes também evocados nos jogos das crianças e dos adultos, nos sonhos dos indivíduos saudáveis ou doentes e nos comportamentos psicopatológicos, chegaríamos a elaborar uma espécie de quadro periódico como o dos elementos químicos, no qual todos os costumes reais ou simplesmente possíveis apareceriam reunidos em famílias, e no qual só nos restaria identificar aqueles que as sociedades de fato adotaram” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 167). A evocação da tabela periódica, presente também em outros textos do autor, expressa um desejo metodológico de organização das ciências sociais conforme os modelos desenvolvidos pelas áreas exatas. Cada sociedade poderia ser reduzida a um conjunto de equações análogo àquelas encontradas na Química (ecoando aqui, portanto, a analogia de Barthes entre atividade estruturalista e a lógica). Tal qual as reações químicas, as formas sociais seriam combinações de alguns dos elementos encontrados em um universo de possibilidades traduzido em uma tabela periódica. Atraente, a proposição se reveste, todavia, de tom hipotético, visto que a tabela sociológica não fora realizada factualmente pelo autor.

mais imediatas, delimita a piscina na qual o *dis-cursus* de Rosalind Krauss pode livremente nadar.

Referências bibliográficas

- ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- ADORNO, T. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ADORNO, T. **Indústria cultural e sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ADORNO, T. Revendo o Surrealismo. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer – o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História – Destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- ALBERTI, Leon. Da Pintura (Livro II). In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). Apresentação de Nadeije Laneyrie-Dagen. **A pintura. Vol. seis: A figura humana**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- ALLOWAY, Lawrence. Systemic Painting. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.
- ALTSHULER, Bruce. **Biennials and Beyond – exhibitions that made art history. 1962-2002**. Londres: Phaidon, 2013.
- ARAGON, Louis. Vague des rêves – A Wave of Dreams. In: **Papers of Surrealism**, Issue 1, Winter 2003.
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- ARGAN, Giulio Carlo. **A arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e crítica da arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1ª ed. 1988.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Clássico e anti-clássico – o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana I: Da Antiguidade ao Duccio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- ARNHEIM, Rudolf. **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- AUMONT, Jacques. **As teorias dos cineastas**. Campinas, SP: Papyrus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **O cinema e a encenação**. Lisboa: Armand Colin, 2006.
- AUSTEN, Jane. **Sense and Sensibility**. London: Wordsworth Classics, 2000.
- BAKER, George (ed.). **October Files 5: James Coleman**. Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- BARTHES, Roland. A metáfora do olho. In: BATAILLE, Georges. **História do Olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

- BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. As saídas do texto. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. Cy twombly ou *Nom multa sed multon*. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- BARTHES, Roland. Esta velha coisa; a arte. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- BARTHES, Roland. **O Neutro**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- BARTHES, Roland. Retórica da imagem. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- BARTHES, Roland. Sabedoria da arte. In: **O óbvio e o obtuso**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2009.
- BATAILLE, Georges. **A parte maldita precedida de A noção de dispêndio**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BATAILLE, Georges. Base Materialism and Gnosticism. In: BOTTING, F.; WILSON, S. (ed.). **The Bataille reader**. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Inc., 1997.
- BATAILLE, Georges. Extinct America. In: **October, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).
- BATAILLE, Georges. Formless (Translation). In: ADES, D.; BAKER, S.; BRADLEY, F. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- BATAILLE, Georges. Hegel, a morte e o sacrifício. In: **Alea**, vol.15 n. 2, Rio de Janeiro, jul/dec. 2013.
- BATAILLE, Georges. **História do Olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- BATAILLE, Georges. Human Face. In: **October, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).
- BATAILLE, Georges. Metamorphosis. In: **October, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).
- BATAILLE, Georges. Museum. In: **October, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).
- BATAILLE, Georges. Sacrifice. In: **October, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).
- BATAILLE, Georges. Slaughterhouse. In: **October, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).

- BATAILLE, Georges. Smokestack. In: **October**, vol. 36, **Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).
- BATAILLE, Georges. **Teoria da religião seguida de Esquema de uma história das religiões**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BATAILLE, Georges. The Academic Horse. In: ADES, D.; BAKER, S.; BRADLEY, F. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- BATAILLE, Georges. The Modern Spirit and the play of transpositions. In: ADES, D.; BAKER, S.; BRADLEY, F. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- BATAILLE, Georges. The Psychological Structure of Fascism. In: BOTTING, F.; WILSON, S. (ed.). **The Bataille reader**. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Inc., 1997.
- BATAILLE, Georges. The Use-Value of D.A.F. de Sade (Open Letter to My Current Comrades). In: BOTTING, F.; WILSON, S. (ed.). **The Bataille Reader**. Oxford, Malden: Blackwell Publishers Inc., 1997.
- BATAILLE, Georges. Van Gogh as Prometheus. In: **October**, vol. 36, **Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing** (Spring, 1986).
- BATAILLE, Georges. **Vision of Excess – selected writings, 1927-1939**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986b.
- BAZIN, Germain. **História da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BEAUJOUR, Michel. O que é Nadja? In: BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BECKETT, Samuel. **The Complete Dramatic Works**. London: Bloomsbury House, 2006.
- BEVIDAS, Waldir. A teoria da linguagem de Hjelmslev: uma epistemologia imanente do conhecimento. In: **Revista de Estudos Semióticos da USP**, vol. 11, n. 1, julho de 2015.
- BELL, Clive. **Art**. New York: Frederick A. Stokes Company Publishers, 1914.
- BELTING, Hans; BUDDENSIED, Andrea; WEIBEL, Peter (ed.). **The Global Contemporary and the Rise of New Art Worlds**. Alemanha: ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, 2013.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas II: Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BIRNBAUM, Daniel. Passages: Daniel Birnbaum on Arthur C. Danto. In: **Revista Artforum**, vol. 52, n. 7, março de 2014, p. 57-58.
- BISHOP, Claire. **Radical Museology – or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art**. London: Koenig Books, 2013.
- BOCHNER, Mel. Serial Art, Systems, Solipsism. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.
- BOHN, Willard. Guillaume Apollinaire and the New York Avant-Garde. In: **Comparative Literature Studies**, vol. 13, n. 1 (mar., 1976), pp. 40-51.

- BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOIS, Yve-Alain. **Painting as Model**. Massachusetts: MIT Press, 1993.
- BOIS, Yve-Alain. **The Inflection**. New York: Pace Gallery, 1991.
- BOIS, Yve-Alain. The Semiology of Cubism. In: **Picasso and Braque: a symposium**. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- BRECHT, Bertold. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BRETON, André. **Manifestos do Surrealismo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BRETON, André. **Nadja**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- BRYAN-WILSON, Julia (ed.). **October Files 15: Robert Morris**. Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- BRYAN-WILSON, Julia. Review Ends of the Earth: Land Art to 1974. In: **Artforum** 51, n. 3, November 2012, pp. 269-270.
- BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; ALBERRO, A.; DUVE, T.; BUSKIRK, M.; BOIS, Y. Conceptual Art and the Reception of Duchamp. In: **October**, vol. 70, The Duchamp Effect (Autumn, 1994), pp. 126-146.
- BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; BORJA-VILLEL, Manuel; CHERIX, Christophe; HAIDU, Rachel; STARK, Trevor. The Moment of Marcel Broodthaers? A Conversation. In: **October**, Vol. 155 (Winter, 2016), pp. 111-150.
- BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; FOSTER, H.; BOIS, Y.; HOLLIER, D.; MICHELSON, A.; KOLBOWSKI, S.; BURKIRK, M. The Reception of the Sixties. In: BRYAN-WILSON, Julia (ed.). **October Files 15: Robert Morris**. Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; FOSTER, H.; BOIS, Y.; HOLLIER, D.; MOLESWORTH, H. The Politics of the Signifier II: A Conversation on the “Informe” and the Abject. In: **October**, vol. 67 (Winter, 1994), pp. 3-21.
- BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; FOSTER, H.; KOLBOWSKI, S.; KWON, M.; The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial. In: **October**, vol. 66 (Autumn, 1993), pp. 3-27.
- BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; FRIED, M. Theories of Art after Minimalism and Pop – 1967/1987: Genealogies of art and theory. In: FOSTER, Hal (ed.). **Dia Art Foundation – Discussions in Contemporary Culture number 1**. New York: The New Press, 1998.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. A conversation with Robert Morris in 1985 (1994). In: BRYAN-WILSON, Julia (ed.). **October Files 15: Robert Morris**. Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. Allegorical procedures: appropriation and montage in Contemporary Art. In: **Artforum**, vol. XXI, n. 1, September, 1982.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. Conceptual Art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions. In: **October**, vol. 55 (Winter, 1990).
- BUCHLOH, Benjamin H.D. From Faktura to Factography. In: **October**, vol. 30 (Autumn, 1984), pp. 82-119.

- BUCHLOH, Benjamin H.D. Memory Images of Art Under Spectacle. In: KAISER, Philipp (ed.). **Louise Lawler: Adjusted**. UK: Prestel | Random House, 2013.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. **Neo-Avantgarde and Culture Industry: essays on european and american art from 1955 to 1975**. Massachusetts: MIT Press, October Books, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. Remembering Allan Sekula (1951-2013). In: **October**, vol. 148 (Spring, 2014), pp. 133-142.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde. In: **October**, vol. 37 (Summer, 1986), pp. 41-52.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. The whole earth show: an interview with Jean-Hubert Martin. In: **Making Art Global (Part 2) – ‘Magiciens de la Terre’ 1989**. Londres: Afterall Books, 2013.
- BUENO, Guilherme. Formalismo e Modernidade. **Revista do Mestrado em História da Arte EBA**, UFRJ, 2006.
- BÜRGER, Peter. **Teoria da Vanguarda**. Lisboa: Vega/Universidade, 1993.
- BURLEIGH-MOTLEY, Marian. Introduction to the Revised Edition. In: GRAY, Camilla. **The Russian Experiment in Art (1863-1922)**. London: Thomas & Hudson, 2000.
- BUSKIRK, Martha; LEVINE, Sherrie; LAWLER, Louise; WILSON, Fred. Interviews with Sherrie Levine, Louise Lawler, and Fred Wilson. In: **October**, vol. 70, The Duchamp Effect (Autumn, 1994), pp. 98-112.
- CAGE, John. On Robert Rauschenberg, artist, and his work. In: **Silence – 50th anniversary edition**. USA: Wesleyan University Press, 1973.
- CAILLOIS, Roger. Mimicry and Legendary Psychathenia. In: **October** vol. 31 (Winter, 1984), pp. 16-32.
- CÂMARA, J.M. Roman Jakobson e a Linguística. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de; CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- CAMPOS, Haroldo de. O Poeta da Linguística. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARRIER, David. **Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism – from formalism to beyond postmodernism**. Westport: Praeger, 2002.
- CARRIER, David. Ruth Root. In: **Art critical – the online magazine of art and ideas**. Sunday, March 30th, 2008.
- CASTRO, Demian. Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da geografia. In: <http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>, 2009.
- CAVELL, Stanley. **Must we mean what we say? A book of essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- CAVELL, Stanley. **The World Viewed – Reflections on the ontology of film**. Massachusetts: Harvard University Press, 1979.
- CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty: a obra fecunda. Revista Cult, nº 123. São Paulo. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/merleau-ponty-a-obra-fecunda/>. Acesso em 03 de novembro de 2016.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1976.

- CLARK, John. Asia's Invisible [?] Modernism. In: **The Research House for Asian Art**, 2012.
- CLARK, T.J. A teoria da arte de Clement Greenberg In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- CLARK, T.J. Clement Greenberg's Theory of Art. In: **Critical Inquiry**, vol. 9, n. 1, The Politics of Interpretation (Sep., 1982), pp. 139-156.
- CLAY, Jean. Quelques remarques sur les propos de Rosalind Krauss concernant les rapports de la photo et de la peinture, et sur la photo en général. In: **L'Atelier de Jackson Pollock Photographié par Hans Namuth**. Paris: Macula, 1978.
- CLIFFORD, James. On Ethnographic Surrealism. In: **Comparative Studies in Society and History**, vol. 23, n. 4 (Oct., 1981), pp. 539-564.
- COMETTI, Jean-Pierre. Merleau-Ponty, Wittgenstein, and the question of expression. In: **Revue internationale de philosophie** 2002/1 (n. 219), p. 73-89.
- COTTINGTON, David. Cubism, Aestheticism, Modernism. In: **Picasso and Braque: a symposium**. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- COX, Neil. Sacrifice. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- CRARY, Jonathan. The Blinding Light. In: **The Sun is God**. London: Tate Liverpool, 2000.
- CRIMP, Douglas. Pictures. In: **October**, vol. 8 (Spring, 1979), pp. 75-88.
- CRIMP, Douglas. Pictures. In: **XTRA**, vol. 8, n. 1, Fall 2005.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CRIMP, Douglas. The End of Painting. In: **October**, vol. 16, Art World Follies (Spring, 1981), pp. 69-86.
- CRIMP, Douglas. The Photographic Activity of Postmodernism. In: **October**, vol. 15 (Winter, 1980), pp. 91-101.
- DANTO, Arthur C. **After the end of art – contemporary art and the pale of history**. Princeton, Princeton University Press, 1997.
- DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DAVID, Catherine. **Introduction Documenta X's short guide**. Kassel, 1997, pp. 5-13.
- DELEUZE, Gilles. **A filosofia crítica de Kant**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Dissemination**. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.
- DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DOR, Joël. **Introdução à leitura de Lacan: O inconsciente estruturado como linguagem**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1989.
- DUARTE, Theo. O cinema estrutural norte-americano (1965–1972): sobre os debates em torno do termo. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patricia (orgs.). **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.

- DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- DUNAN, Noelia Denise; XIFRA, José Taurel. Bajo materialismo y surrealismo El debate Bataille–Breton. In: **Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales**. Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época, Año LX, n. 223, enero-abril de 2015, pp. 171-190.
- DUVE, Thierry de. **Clement Greenberg between the lines**. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- DUVE, Thierry de. Figure Zero. In: **Marcel Broodthaers, a retrospective**. New York: Museum of Modern Art, 2016.
- DUVE, Thierry de. Kant depois de Duchamp. **Revista do Mestrado em História da Arte EBA**, UFRJ, 2 Semestre 1998.
- DUVE, Thierry de. Reinterpretar a Modernidade – entrevista a Glória Ferreira e Muriel Canon. **Revista do Mestrado em História da Arte EBA**, UFRJ, 2º semestre 1998.
- EHNINGER, Eva. What’s Happening? Allan Kaprow and Claes Oldenburg Argue about Art and Life. In: **Getty Research Journal**, N. 6 (2014), pp. 195-202
- EIKHENBAUM, Boris. A teoria do “Método Formal”. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**, Rio de Janeiro: Editora Globo, 1976.
- ELSEN, Albert. HAAS, Walter A. On the Question of Originality: A Letter. In: **October**, vol. 20 (Spring, 1982), pp. 107-109.
- ESTRADA, Paulo Cesar. Sobre a obra de arte como acontecimento da verdade. In: **Revista O que nos faz pensar**, n. 13, abril 1999.
- FABRIS, Annateresa. Cindy Sherman ou de alguns estereótipos cinematográficos e televisivos. In: **Estudos Feministas**, vol. 11, n. 1 (jan./jun. – 2003), pp. 61-70.
- FABRIS, Annateresa. Os folhetins perversos de Max Ernst. In: **Anuário de Literatura**, vol. 15, n. 1, 2010.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas – elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- FOSTER, Hal. (Post)Modern Polemics. In: **New German Critique**, n. 33, Modernity and Postmodernity (Autumn, 1984), pp. 67-78.
- FOSTER, Hal. Armor Fou. In: **October**, vol. 56, High/Low: Art and Mass Culture (Spring, 1991), pp. 64-97.
- FOSTER, Hal. Art Critics in Extremis. In: **Design and Crime (and other Diatribes)**. New York, London: Verso Books, 2002.
- FOSTER, Hal. **Bad New Days: art, criticism, emergency**. London: New York: Verso Books, 2015.
- FOSTER, Hal. **Compulsive Beauty**. Massachusetts, MIT Press, 1997.
- FOSTER, Hal. Convulsive Identity. In: **October**, vol. 57 (Summer, 1991), pp. 18-54.
- FOSTER, Hal. Postmodernism in Parallax. In: **October**, vol. 63 (Winter, 1993), pp. 3-20.
- FOSTER, Hal. Six Paragraphs on Dan Flavin. In: **Artforum**, February 2005.
- FOSTER, Hal. Some Uses and Abuses of Russian Constructivism. In: **Art into life – Russian Constructivism (1914-1932)**. New York: Rozzoli, 1990.
- FOSTER, Hal. **The Anti–Aesthetic: essays on postmodern culture**. New York: The New Press, 1998.

- FOSTER, Hal. The exterminating Angel. In: KAISER, Philipp (ed.). **Louise Lawler: Adjusted**. UK: Prestel | Random House, 2013.
- FOSTER, Hal. **The Return of the Real**. Massachusetts: MIT Press, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e pós-estruturalismo. In: MOTA, M. (org.). **Ditos e Escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.
- FOUCAULT, Michel. O que é o autor? In: **Ditos e Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOUCAULT, Michel. Prefácio a Transgressão. In: **Ditos e Escritos III – Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FRASER, Andrea. BAKER, George. Displacement and Condensation: A conversation on the work of Louise Lawler. In: MOLESWORTH, Helen; WALSH, Taylor (eds.). **OCTOBER Files 14 – Louise Lawler**. Massachusetts: MIT Press, 2013.
- FRASER, Andrea. In and Out of Place. In: MOLESWORTH, Helen; WALSH, Taylor (eds.). **OCTOBER Files 14 – Louise Lawler**. Massachusetts: MIT Press, 2013.
- FREUD, Sigmund. “Batem numa criança”: contribuição ao conhecimento da gênese das perversões sexuais (1919). In: **Obras completas, 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Cinco lições de psicanálise, Leonardo da Vinci e outros trabalhos** [1910]. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1970.
- FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”, 1918 [1914]). In: **Obras completas, 14**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. Nota sobre o “bloco mágico” (1925). In: **Obras completas, 16**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: **Obras completas, 14**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. **Obras completas, 17**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FRY, Roger. Negro Sculpture at the Lefevre Gallery. In: **The Burlington Magazine for Connoisseurs**, vol. 62, n. 363 (Jun., 1933), pp. 289-290.
- FRY, Roger. **Vision and Design**. London: Chatto & Windus, 1920.
- GALASSI, Peter. **Before Photography: Painting and the invention of Photography**. New York: MoMA, 1981.
- GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E. P. Dutton, 1968.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- GOMBRICH, E.H. **Art and Illusion – a study in the psychology of pictorial representation**. Bollingen Series | Princeton University Press, 1972.
- GOMBRICH, E.H. **Norma e Forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- GREENBERG, Clement; COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

- GREENBERG, Clement. **Art & Culture**. Boston: Beacon Press, 1992.
- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Ática, 1996.
- GREENBERG, Clement. **Late Writings**. Edited by Robert C. Morgan. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003.
- GREENBERG, Clement. Letter: Changing the work of David Smith. In: **Art in America**, March-April, 1978.
- GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- GREENBERG, Clement. **The Collected Essays and Criticism, vol. I – Perceptions and Judgments 1939-1944**. Edited by John O'Brian. Chicago: Chicago Press, 1988.
- GREENBERG, Clement. **The Collected Essays and Criticism, vol. II – Arrogant Purpose 1945-1949**. Edited by John O'Brian. Chicago: Chicago Press, 1988.
- GREENBERG, Clement. **The Collected Essays and Criticism, vol. III – Affirmations and Refusals 1950-1956**. Edited by John O'Brian. Chicago: Chicago Press, 1995.
- GREENBERG, Clement. **The Collected Essays and Criticism, vol. IV – Modernism with a Vengeance 1957-1969**. Edited by John O'Brian. Chicago: Chicago Press, 1995.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1975.
- GUNNING, Tom. O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. Modernity – an incomplete project. In: FOSTER, Hal. **The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture**. New York: The New Press, 1998.
- HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HALL, Stuart. The Emergence of Cultural Studies and the Crisis of the Humanities. In: **October**, vol. 53, The Humanities as Social Technology (Summer, 1990), pp. 11-23.
- HASSAN, Ihab. From Postmodernism to Postmodernity: the Local/Global Context. In: **Philosophy and Literature**, vol. 25, n. 1, April 2001, pp. 1-13.
- HICKEN, Adrian. **Apollinaire, Cubism and Orphism**. England: Ashgate Publishing Limited, 2002.
- HOBBS, Robert. CAVALIERE, Barbara. Against a Newer Laocoön. In: **Arts Magazine**, vol. 51, n. 8, abril 1977.
- HOBBS, Robert. Merleau-Ponty's Phenomenology and Installation Art. In: GIANNINI, Claudia (ed.). **Installations Mattress Factory 1990-1999**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2001, pp. 18-23.
- HOBBS, Robert. Surrealism and Abstract Expressionism: From Psychic to Plastic Automatism. In: DERVAUX, Isabelle. **Surrealism USA**. New York: National Academy Museum in conjunction with Hatje Cantz Publishers, 2005; pp. 56-65.
- HOLLIER, Denis. **Against Architecture – the writings of Georges Bataille**. Massachusetts: MIT Press, October Book, 1995.

- HOLLIER, Denis. O valor de uso do impossível. In: **Alea**, Rio de Janeiro, vol. 15, n.2, pp. 279-302, jul.-dez. 2013.
- HOLLIER, Denis. The question of lay ethnography (the entropological wild card). In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- HUYSSSEN, Andreas. Mapping the Postmodern In: **New German Critique**, n. 33, Modernity and Postmodernity (Autumn, 1984), pp. 5-52.
- JAKOBSON, Roman. **A geração que esbanjou seus poetas**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- JAKOBSON, Roman. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem – Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- JAMESON, Fredric. Foreword. In: GREIMAS, A. **On Meaning**. Minneapolis: University Minnesota Press, 1976.
- JAMESON, Fredric. **Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism**. Duke University Press, Durham, 1992.
- JAMESON, Fredric. **The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern (1983-1998)**. London: New York: Verso Books, 1998.
- JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**. London: New York: Routledge, 2002.
- JAMESON, Fredric. **The Prison-House of Language: a critical account of structuralism and russian formalism**. Princeton, Princeton University Press: 1972.
- JAMESON, Fredric. **Virada cultural – reflexões sobre o pós-moderno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- JEFFETT, William. Salvador Dalí. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- JOSEPH, Branden W. Preface to “Reflections...”. In: JOSEPH, Branden W. (ed.). **October Files 4 – Robert Rauschenberg**. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- JUDD, Donald. Specific Objects. In: **Complete Writings 1959-1975**. New York: New York University Press, 1975.
- KAISER, Philipp; KWON, Miwon. Ends of the Earth and back. In: **Ends of the Earth: Land Art to 1974**. Munich, London: New York: Prestel, 2013.
- KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. **The Blaue Reiter Almanac**. Boston: MFA Publications, 2005.
- KAPROW, Allan. The Legacy of Jackson Pollock. In: **Essays on the Blurring of Art and Life**. Berkeley, CA: University of California Press, 1993, pp. 1-9.
- KENTRIDGE, William. “Fortuna”: Nem programa, nem acaso, na realização de imagens. In: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge: fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- KENTRIDGE, William. Desenhos para Projeção. In: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge: fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- KENTRIDGE, William. Felix no exílio: geografia da memória. In: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge: fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.

- KENTRIDGE, William. Nota do diretor. In: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge: fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- KENTRIDGE, William. O que virá (já veio). In: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge: fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- KENTRIDGE, William. Paisagem em estado de sítio. In: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge: fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles: Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- KONDER, Leandro. **Em torno de Marx**. São Paulo: Boitempo, 2010.
- KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (orgs.). **Escritos de artistas – anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- KOSUTH, Joseph. Art after Philosophy. In: **Art after Philosophy and After – Collected Writings 1966-1990**. London: Massachusetts: The MIT Press, 1991.
- KRAUSS, R.; BOIS, Y.; JOSELIT, D.; FOSTER, H.; BUCHLOH, B. **Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism**. New York: Thames & Hudson, 2011.
- KRAUSS, R.; BRUNET, C.; TIBERGHEN, G.A. Entrevista com Rosalind Krauss. **Revista Gávea**, 13 (13), setembro 1995.
- KRAUSS, R.; MICHELSON, A.; CRIMP, D.; COPJEC, J. **October: The first decade, 1976-1986**. Cambridge, MIT Press, 1987.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain. **Formless – a user's guide**. Nova York: Zone Books, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. “... And then turn away?”. In: BAKER, George (ed.). **October Files 5 James Coleman**. Massachusetts: MIT Press, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. “Eva Hesse: Contingent”. In: NIXON, Mignon. **October Files 3: Eva Hesse**. Cambridge, MIT Press, 2002c.
- KRAUSS, Rosalind. “Hesse's desiring machines”. In: NIXON, Mignon. **October Files 3: Eva Hesse**. Cambridge, MIT Press, 2002c.
- KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea**. New York: Thames & Hudson, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. Afterthoughts on “Op”. In: **Art International**, vol IX, n. 5, Summer, June 1965.
- KRAUSS, Rosalind. Antivision. In: **October**, vol. 36, Georges Bataille: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-Knowing (Spring, 1986), pp. 147-154.
- KRAUSS, Rosalind. Bachelors. Massachusetts: MIT Press, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. BOIS, Y.; OLDENBURG, R.; STELLA, F.; ROSENBLUM, R.; SERRA, R. A modern life: Remembering William Rubin. In: **Artforum International**, May 2006.
- KRAUSS, Rosalind. Boston Letter. In: **Art International**, vol. VIII, n. 1, February 15, 1964.
- KRAUSS, Rosalind. Brancusi and the myth of Ideal. In: **Artforum**, vol. VIII., n. 5, Janeiro de 1970.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- KRAUSS, Rosalind. Carnal Knowledge (1996). In: MICHELSON, Annette. **October Files 2: Andy Warhol**. Massachusetts: The MIT Press, 2001.
- KRAUSS, Rosalind. Changing the work of David Smith. In: **Art in America**, September-October, 1974.

- KRAUSS, Rosalind. Clock Time. In: **October** 136, Spring 2011, pp. 213-217.
- KRAUSS, Rosalind. Corpus Delicti. In: **October**, vol. 33 (Summer, 1985), pp. 31-72.
- KRAUSS, Rosalind. Darby Bannard's New Work. In: **Artforum**, vol. IV, n. 8, Abril 1966.
- KRAUSS, Rosalind. Dialectics of enlightenment: Rosalind E. Krauss on William Kentridge's Norton lectures. In: **Artforum International**, Summer 2012.
- KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. In: **Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, EBA/UFRJ, ano XV, n. 17, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. Frame by frame: Rosalind E. Krauss on Tacita Dean's FILM, (2011). Revista **Artforum**, setembro de 2012.
- KRAUSS, Rosalind. How Paradigmatic is Anthony Caro? In: **Art in America**, September-October, 1975.
- KRAUSS, Rosalind. Impressionism: The Narcissism of Light. In: **Partisan Review**, vol. 43, n. 1, 1976.
- KRAUSS, Rosalind. In Memory of Robert Rauschenberg (1925-2008). In: **October**, vol. 127, Winter 2009, pp. 155-157.
- KRAUSS, Rosalind. Introduction: Originality as Repetition: The Challenge to Art History of the “Copy”. In: **October**, vol. 37 (Summer, 1986), pp. 35-40.
- KRAUSS, Rosalind. Jackson Pollock's drawings. In: **Artforum**, vol. IX, n. 5, January de 1971.
- KRAUSS, Rosalind. Jasper Johns: The Functions of Irony. In: **October**, vol. 2. (Summer, 1976), pp. 91-99.
- KRAUSS, Rosalind. Jasper Johns. In: **Lugano Review**, vol. I/2, II, 1965.
- KRAUSS, Rosalind. Léger, Le Corbusier, and Purism. In: **Artforum**, vol. X, n. 8, April 1972.
- KRAUSS, Rosalind. Letter: Changing the work of David Smith. In: **Art in America**, March-April, 1975.
- KRAUSS, Rosalind. Letter: Changing the work of David Smith. In: **Art in America**, March-April, 1978.
- KRAUSS, Rosalind. Letter: Picasso, Sara, and the Subject in/of Reading. In: **The Art Bulletin**, vol. 77, n. 1 (Mar., 1995), p. 24.
- KRAUSS, Rosalind. Letters: on Systemic Painting. In: **Artforum**, vol. V, n. 4, December 1966.
- KRAUSS, Rosalind. Life with Picasso. In: **Je suis Le Cahier – The sketchbooks of Picasso**. New York: Pace Gallery, 1986.
- KRAUSS, Rosalind. Magnetic Fields: The Structure. In: **Joan Miró: Magnetic Fields**. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 1972.
- KRAUSS, Rosalind. Max Ernst: Speculations provoked by an Exhibition. In: **Artforum**, vol. XI, n. 9, May, 1973.
- KRAUSS, Rosalind. Montage “October”: Dialectic of the Shot. In: **Artforum**, vol. XI, n. 5, January, 1973.
- KRAUSS, Rosalind. Nightwalkers. In: **Art Journal**, vol. 41, n. 1, Photography and the Scholar/Critic (Spring, 1981), pp. 33-38.
- KRAUSS, Rosalind. Note on Photography and the Simulacral. In: **October**, vol. 31, Photography. (Winter, 1984), pp. 49-68.
- KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. On Anthony Caro's Latest Work. In: **Art International**, vol. XI/1, January 20, 1967.

- KRAUSS, Rosalind. On Frontality. In: **Artforum**, vol VI., n. 9, Maio de 1968.
- KRAUSS, Rosalind. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. Paradigm Shift: The Speculation of Downcast eyes. In: Breckman, Warren; GORDON, Peter E.; MOSES, A. Dirk; MOYN, Samuel; NEAMAN, Elliot. (eds.). **The Modernist Imagination – Intellectual History and Critical Theory**. New York: Berghahn Books, 2009.
- KRAUSS, Rosalind. **Passages in Modern Sculpture**. The MIT Press, Cambridge, 1981.
- KRAUSS, Rosalind. Paul Sharits: Stop Time. In: **Artforum**, vol. XI., n. 8, April, 1973a.
- KRAUSS, Rosalind. Paul Sharits. In: **Paul Sharits: Dream Displacement and Other Projects**. New York: Albright-Knox Gallery, Buffalo, 1976.
- KRAUSS, Rosalind. Perpetual Inventory. In: JOSEPH, Branden W. (ed.). **October Files 4 – Robert Rauschenberg**. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. Perpetual Inventory. In: **October**, vol. 88, Spring, 1999, pp. 86-116.
- KRAUSS, Rosalind. **Perpetual Inventory**. Massachusetts: MIT Press, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. Photography in the Service of Surrealism. In: **L'amour Fou**. New York: Cross River Press, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. Picasso: guitars 1912-1914. In: **Artforum International**, January 2011.
- KRAUSS, Rosalind. Pierres por un Alberto Giacometti. In: BEAUMELLE, A; BERNARDAC, M.L.; HOLLIER, D. (eds.). **Leiris & Co**. Paris: Centre Georges Pompidou, 2015.
- KRAUSS, Rosalind. Preface. In: ALLEN, Richard; TURVEY, Allen (ed.). **Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson**. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. Problems of criticism: Pictorial Space and the question of documentary. In: **Artforum**, vol. X, n. 5, Novembro de 1971.
- KRAUSS, Rosalind. Rauschenberg and the materialized image. In: JOSEPH, Branden W. (ed.). **October Files 4 – Robert Rauschenberg**. Massachusetts: MIT Press, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. Re–Presenting Picasso. In: **Art in America**, Special Issue, December 1980.
- KRAUSS, Rosalind. Reinventing the medium: introduction to Photograph (1999). In: BAKER, George (ed.). **October Files 5 – James Coleman**. Massachusetts: MIT Press, 2003.
- KRAUSS, Rosalind. Reinventing the medium. In: **Critical Inquiry**. Chicago: University of Chicago, Winter 1999.
- KRAUSS, Rosalind. Review New York: Anthony Caro (Andre Emmerich Gallery); Dan Flavin (Dwan Gallery); Larry Poons (Leo Castelli Gallery). In: **Artforum**, vol. VII, n. 5, January, 1969.
- KRAUSS, Rosalind. Review New York: Bridget Riley (Richard Feigen Gallery); Morris Louis (Andre Emmerich Gallery); Chryssa (Pace Gallery). In: **Artforum**, vol. IV, n. 10, June, 1966.
- KRAUSS, Rosalind. Review New York: Frank Stella (Castelli Gallery); Adolph Gottlieb (Marlborough–Gerson Gallery); Sven Lukin (Pace Gallery); Castro–Cid (Feigen Gallery); Jack Bush (Andre Emmerich Gallery). In: **Artforum**, vol. IV, n. 9, May, 1966.

- KRAUSS, Rosalind. Review New York: Hans Hoffmann (Kootz Gallery); Larry Zox (Kornblee Gallery). In: **Artforum**, vol. IV, n. 8, April, 1966.
- KRAUSS, Rosalind. Review New York: Neil Williams (Andre Emmerich Gallery); Erotic Art (Sidney Janis Gallery). In: **Artforum**, vol. V, n. 4, December, 1966.
- KRAUSS, Rosalind. Review New York: Ronald Davis (Leo Castelli Gallery); Robert Irwin (Pace Gallery); John Griefen (Kornblee Gallery). In: **Artforum**, vol. VIII, n. 4, December 1969.
- KRAUSS, Rosalind. Review New York: Sol LeWitt (Dwan Gallery); James Brooks (Martha Jackson Gallery); Soulages (Knoedler Galleries). In: **Artforum**, vol VI, n. 8, Abril de 1968.
- KRAUSS, Rosalind. Review Washington. In: **Artforum**, vol. IX, n. 9, May, 1971.
- KRAUSS, Rosalind. Review: Jump over the Bauhaus. In: **October**, vol. 15 (Winter, 1980), pp. 102-110.
- KRAUSS, Rosalind. Richard Serra: Sculpture (1986). In: FOSTER, Hal. HUGHES, Gordon. **October Files 1 – Richard Serra**. Massachusetts: The MIT Press, 2000.
- KRAUSS, Rosalind. Robert Motherwell's new paintings. In: **Artforum**, vol. VII, n. 9, May, 1969.
- KRAUSS, Rosalind. Sense and Sensibility. In: **Artforum**, vol. XII, n. 3, November, 1973.
- KRAUSS, Rosalind. Stella's new work and the problem of series. In: **Artforum**, vol. X, n. 4, December, 1971.
- KRAUSS, Rosalind. Stieglitz/"Equivalents". In: **October**, vol. 11, Essays in Honor of Jay Leyda (Winter, 1979), pp. 129-140.
- KRAUSS, Rosalind. **Terminal Iron Works**. Cambridge, MIT Press, 1971.
- KRAUSS, Rosalind. The Crisis of the Easel Painting. In: **Jackson Pollock: New Approaches**. New York: Museum of Modern Art, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. In: **October**, vol. 54 (Autumn, 1990), pp. 3-17.
- KRAUSS, Rosalind. The future of an illusion. In: **AA Files**, n. 13 (Autumn, 1986), pp. 3-7.
- KRAUSS, Rosalind. The im/pulse to see. In: FOSTER, Hal (ed.). **Dia Art Foundation – Discussions in Contemporary Culture number 2: Vision and Visuality**. New York: The New Press, 1999.
- KRAUSS, Rosalind. The Master's Bedroom. In: **Representations**, n. 28, Special Issue: Essays in Memory of Joel Fineman (Autumn, 1989), pp. 55-76.
- KRAUSS, Rosalind. The Mind/Body Problem: Robert Morris in series (1994). In: BRYAN-WILSON, Julia (ed.). **October Files 15 – Robert Morris**. Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- KRAUSS, Rosalind. The New De Kooning's. In: **Artforum**, vol. VI, n. 5, January, 1968.
- KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Massachusetts: MIT Press, 1994.
- KRAUSS, Rosalind. **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Massachusetts: MIT Press, 1986.
- KRAUSS, Rosalind. **The Picasso Papers**. MIT Press, Cambridge, MA, 1999e.
- KRAUSS, Rosalind. The Slung Leg Hypothesis. In: **October**, vol. 136, Spring 2011, pp. 218-221.

- KRAUSS, Rosalind. Tracing Nadar. In: **October**, vol. 5, Photography (Summer, 1978), pp. 29–47.
- KRAUSS, Rosalind. Uma visão do Modernismo. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- KRAUSS, Rosalind. **Under Blue Cup**. Massachusetts: MIT Press, 2011.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. In: **Arte & Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**, EBA/UFRJ, ano XV, n. 16, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. Vídeo: The Aesthetics of Narcissism. In: **October**, vol. 1 (Spring, 1976), pp. 50-64.
- KRAUSS, Rosalind. Welcome to the Cultural Revolution. In: **October**, vol. 77 (Summer, 1996), pp. 83-96.
- KRAUSS, Rosalind. When Words Fail. In: **October**, vol. 22 (Autumn, 1982), pp. 91-103.
- LACAN, Jacques. **Escritos (1966)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- LACAN, Jacques. **O Seminário – livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LAFUENTE, Pablo. Introduction: from the outside in ‘Magiciens de la Terre’ and Two Histories of Exhibitions. In: **Making Art Global (Part 2) – ‘Magiciens de la Terre’**, 1989. Londres: Afterall Books, 2013.
- LANKHEIT, Klaus. A History of the Almanac. In: KANDINSKY, Wassily; MARC, Franz. **The Blaue Reiter Almanac**. Boston, MFA Publications, 2005.
- LAWSON, Thomas. Last Exit: Painting. In: HERTZ, Richard (ed.). **Theories of Contemporary Art**. New Jersey: Prentice–Hall, 1985.
- LEIGHTEN, Patricia. Cubist Anachronisms: Ahistoricity, Cryptoformalism, and Business-as-Usual in New York. In: **Oxford Art Journal**, vol. 17, n. 2 (1994), pp. 91-102.
- LEIRIS, Michel. Alberto Giacometti. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- LEIRIS, Michel. Nos tempos de Lord Auch. In: BATAILLE, Georges. **História do Olho**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- LESSING, G.E. **Laoconte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia: com esclarecimentos ocasionais sobre diferentes pontos da história da arte antiga**. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann–Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **De perto e de longe**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LEVINE, Sherrie; SIEGEL, Jeanne. **The Anxiety of Influence – Head On: a conversation between Sherrie Levine and Jeanne Siegel**. Zürich: KunstHalle Zürich, 1991.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. **A pintura. Vol. sete: O paralelo das artes**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LODDER, Christina. Constructivism and Productivism in the 1920s. In: **Art into life – Russian Constructivism (1914-1932)**. New York: Rozzoli, 1990.

- LÖWY, Michael. **A estrela da manhã – Surrealismo e marxismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 9ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. Fdiscourse Digure: The Utopia behind the Scenes of the Phantasy. In: **Theatre Journal**, vol. 35, n. 3, The Poetics of Theatre (Oct., 1983), pp. 333-357.
- LYOTARD, Jean-François. Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity. In: **Camera Obscura**, Summer 1984 4 (312), pp. 110-125.
- MACIUNAS, George. *Alguns comentários sobre o cinema estrutural, de P. Adams Sitney*. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patricia. (orgs.). **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.
- MALRAUX, André. **O Museu Imaginário**. Lisboa: EDIÇÕES 70, 2015.
- McNAMARA, Andrew E.; BUTLER, Rex (1995). All About Yve: An Interview with Yve-Alain Bois. **Eyeline**, Autumn (27), pp. 16-21.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. “A dúvida de Cézanne”. In: **O Olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. As aventuras da dialética. In: **Os Pensadores 36: Husserl – Merleau-Ponty**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. De Mauss a Claude Lévi-Strauss. In: **Os Pensadores 36: Husserl – Merleau-Ponty**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Em torno do marxismo. In: **Os Pensadores 36: Husserl – Merleau-Ponty**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1975.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2013.
- MICHELSON, Annette. About Snow. In: **October**, vol. 8, (Spring, 1979), pp. 111-125.
- MICHELSON, Annette. From Magician to Epistemologist – Vertov’s the man with a movie camera. In: P. Adams Sitney (ed.). **The Essential Cinema: Essays on the Films in the Collection of Anthology Film Archives**, New York: Anthology Film Archives, 1975.
- MICHELSON, Annette. In Praise of Horizontality. André Leroi-Gourhan. In: **October**, vol. 37 (Summer, 1986), pp. 3-6.
- MICHELSON, Annette. Robert Morris – An aesthetics of transgression. In: BRYAN-WILSON, Julia (ed.). **October Files 15 – Robert Morris**. Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- MICHELSON, Annette. Toward Snow. In: **Artforum**, vol. IX, n. 10, June, 1971.
- MILLER, CBF. Apocalypse. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- MILLER, CBF. Archaeology. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- MILLER, CBF. Pablo Picasso. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.

- MITCHEL, W.J.T. **Landscape and power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- MORRIS, Robert. Anti-Form. In: **Artforum**, vol. VI, n. 8, April 1968.
- MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.
- MORRIS, Robert. Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated. In: **Artforum**, vol. 9, April 1970.
- 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**. New York: Soho Press, Inc., 2000.
- NOLDEMAN, Sheldon. David Smith. In: **ARTNews**, vol. 67, n. 10, February, 1969.
- NOYS, Benjamin. Georges Bataille's Base Materialism. In: **Cultural Values**, vol. 2, n. 4, 1998, p. 499-517.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do Cubo Branco: a ideologia do Espaço da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all: philosophy of contemporary art**. London: Verso Books, 2013.
- OSBORNE, Peter. **Quaderns Portàtils 28: October and the Problem of Formalism**. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2012.
- OSÓRIO, Luiz Camillo. O Formalismo da Estética Kantiana: considerações sobre uma incompreensão. In: Revista **O Que Nos Faz Pensar**, n. 9, outubro 1995.
- OWENS, Craig. The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism. In: **October**, vol. 12, (Spring, 1980), pp. 67-86.
- OWENS, Craig. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism. In: FOSTER, Hal (ed.). **The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture**. New York: The New Press, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- PARENTE, André. **Cinemáticos: tendências do Cinema de Artista no Brasil**. Rio de Janeiro: + 2 Editora, 2013.
- PAZ, Octavio. **La búsqueda del presente**. Disponível em: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1990/paz-lecture-s.html, acessado em 4 de outubro de 2016.
- PEDROSA, Mário. Da abstração à autoexpressão. In: **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PEDROSA, Mário. Especulações Filosóficas. In: **Arte. Ensaios: Mário Pedrosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PERLOFF, Marjorie. Paper Chase. In: **Bookforum**, April 1998, pp. 37-40.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. A inútil poesia de Mallarmé – **Folha de São Paulo**, 13/3/1992. In: inútil poesia e outros ensaios breves. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PLATT, Susan Noyes. Formalism and American Art Criticism in the 1920s. In: **Art Criticism**, 1986, pp. 69-83.
- QUINET, Antonio. **Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- RAINER, Yvonne. A quasi survey of some “minimalist” tendencies in the quantitevely minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A.

- In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: EXO Experimental, Ed. 34, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: EXO Experimental, Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. Política da Arte. In: **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina**. Programa de Pós-Graduação em Teatro, vol. 1, n.15 (out. 2010).
- RANCIÈRE, Jacques. **Últimas palavras**. São Paulo: **Folha de São Paulo**, 27 de Setembro de 1998.
- RATTEMEYER, Christian. Musée – Museum. In: **Marcel Broodthaers, a retrospective**. New York: Museum of Modern Art, 2016.
- READ, Herbert. **Escultura Moderna – uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- RICHARDSON, Michael. Coins and medals. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- RICHARDSON, Michael. Coins and medals. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- RICHARDSON, Michael. Coins and medals. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- RICHARDSON, Michael. Dictionary. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- RICHARDSON, Michael. Heads. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013.
- RORTY, Richard. Habermas and Lyotard on Post-Modernity. In: BERNSTEIN, Richard J. (ed.). **Habermas and Modernity**. MIT Press 161-175 (1985).
- ROSE, Barbara. A B C Art. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E. P. Dutton, 1968.
- ROSE, Barbara. Problems of criticism IV: The Politics of Art, part I. In: **Artforum**, vol. VI, n. 6, February 1968.
- ROSENBERG, Harold. **Act and the Actor**. Chicago: Univeristy of Chicago Press, 1983.
- ROSENBERG, Harold. Defining Art. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.
- ROSENBERG, Harold. **Objeto ansioso**. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- ROSENBERG, Harold. **Tradição do Novo**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- RUBIN, William (ed.). **Picasso and Braque: a symposium**. New York: Museum of Modern Art, 1992.
- SALES, Léa Silveira. Posição do estágio do espelho na teoria lacaniana do imaginário. In: **Rev. Dep. Psicol.**, UFF, vol. 17, n. 1 Niterói jan./jun. 2005.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

- SARTRE, Jean-Paul. **Alberto Giacometti**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. **O sequestrado de Veneza**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 2006.
- SCHAPIRO, Meyer. **A dimensão humana na pintura abstrata**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- SCHAPIRO, Meyer. **Modern Art: 19th and 20th Centuries – Selected Papers**. New York: George Brazillier, 1979.
- SCHAPIRO, Meyer. Style. In: **Theory and Philosophy of Art, Style, Artist and Society**. New York: George Brazillier, 1994.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1976.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Uma visão dialética e radical da literatura. In: JAKOBSON, Roman. **Linguística, Poética, Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SELIGMANN–SILVA, Márcio. Arte, dor e Kátharsis ou Variações sobre a arte de pintar o grito. In: **Alea**, v. 5, n. 1, jan./jun. 2003, p. 29-46.
- SERRA, Richard; SPADA, Heloisa (org.). **Richard Serra: escritos e Entrevistas 1967-2003**. São Paulo: IMS, 2014.
- SHARITS, Paul. Palavra por página. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patricia (orgs.). **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.
- SHARITS, Paul. Ver/Ouvir. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de Artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- SHINN, Dorothy. **Robert Smithson's Partially Buried Woodshed**. School of Art Galleries, Kent State University, 1984.
- SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Paisagem**. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.
- SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- SITNEY, P. Adams. *O Cinema Estrutural*. In: DUARTE, Theo; MOURÃO, Patricia (orgs.). **Cinema Estrutural**. Rio de Janeiro: Aroeira, 2015.
- SNAUWAERT, Dirk. *The Figures*. In: **October: Broodthaers – Writings, Interviews, Photographs**, vol. 42, Fall 1987, pp. 127-134.
- SONTAG, Susan. **Against interpretation and other essays**. New York: Picador, 1966.
- SONTAG, Susan. America, seen through photographs, darkly. In: **On Photography**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- SONTAG, Susan. The Pornographic Imagination. In: **Styles of Radical Will**. New York: Picador, 1969.
- SOUZA, Gilda de Mello e. A estética rica e a estética pobre dos professores franceses. In: *Revista Discurso*, São Paulo, n. 9, p. 9-30, 1978.
- SPATE, Virginia. **Orphism: the evolution of non-figurative painting in Paris 1910-1914**. Oxford: Clarendon Press, 1979.
- STEINBERG, Leo. **Other Criteria – confrontations with twentieth-century art**. Chicago, London: The University of Chicago Press, 2007.
- STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (orgs.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- STEINBERG, Leo. Reflections on the State of Criticism. In: JOSEPH, Branden W. (ed.). **October Files 4 – Robert Rauschenberg**. Massachusetts: MIT Press, 2002.

- STORR, Robert; DAVID, Catherine. Kassel Rock: interview with curator Catherine David. In: **Artforum International**, May, 1997.
- SÜSSEKIND, Pedro. O grito de Laocoonte. Sobre o debate entre Lessing, Goethe e Schiller. **Ítaca** (Rio de Janeiro), v. 12, p. 19-39, 2009.
- SWENSON, Kirsten. Land Art for the Media Age. In: **Art in America**, 2 de outubro de 2012.
- SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TAPIÉ, Michel. From An Other Art. In: HARRISON, C.; WOOD, P. (ed.). **Art in Theory 1900-1990: An anthology of changing ideas**. Oxford: Blackwell, 1999.
- TASSINARI, Alberto. Pós-fácio. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- TOADVINE, Theodore A. The Art of Doubting Merleau-Ponty and Cézanne. In: **Philosophy Today**, Winter 1997.
- TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Apresentação de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TOMKINS, Calvin. **As vidas dos artistas**. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.
- VENTURI, Lionello. **Historia de la crítica de arte**. Espanha: Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- VITRUVIOS, Pollio. **Tratado de arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- WAGSTAFF JR., Samuel. Interview with Tony Smith. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.
- WALKER, Ian. Jacques-André Boiffard. In: ADES, Dawn; BAKER, Simon; BRADLEY, Fiona. **Undercover Surrealism: Georges Bataille and DOCUMENTS**. London: Hayward Gallery Publishing, 2006.
- WARNCKE, Carsten-Peter. **Picasso**. London: Taschen, 2006.
- WIENER, Philip P. Review: *Physics and Philosophy* by James Jeans. In: **Journal of the History of Ideas**, vol. 4, n. 4, (Oct., 1943), pp. 484–489.
- WILLIAMS, Raymond. **Cultura e materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophical Investigations**. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1968.
- WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- WOLHEIM, Richard. Minimal Art. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968.
- WOLHEIM, Richard. **On Formalism and its kinds | Sobre el formalisme i els seus tipus**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1995.
- WORRINGER, Wilhelm. **Abstraction and Empathy**. Introduction by Hilton Kramer. Chicago, Elephant Paperback, 1997.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**. Minas Gerais: UFMG, 2004.

Catálogos

- LOWRY *et al.* **Marcel Broodthaers, a retrospective**. New York: Museum of Modern Art, 2016.

SEITZ, William. **The Responsive Eye**. New York: Museum of Modern Art, 1965.

The Pictures Generation, 1974–1984. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2009.

TONE, Lilian (org.) **William Kentridge: fortuna**. São Paulo: Instituto Moreira Salles; Pinacoteca do Estado; Porto Alegre, RS: Fundação Iberê Camargo, 2012.

Sites

<http://articles.latimes.com/2003/aug/03/entertainment/ca-muchnic3>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://marjorieperloff.com/reviews/picasso-papers/>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://oglobo.globo.com/cultura/para-joseph-kosuth-maior-artista-conceitual-vivo-arte-nao-sobre-beleza-9320102#ixzz4Gwd74zOI>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://theartnewspaper.com/comment/reviews/books/against-allegory-on-benjamin-buchloh-s-new-collection-of-essays/>, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://whitney.org/WatchAndListen/Exhibitions?context=Exhibition&play_id=53, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.30xbienal.org.br/single/91>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.aaa.si.edu/collections/andr-emmerich-gallery-records-and-andr-emmerich-papers-6275/more>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.artcritical.com/2008/03/30/ruth-root/#sthash.FhKfn57G.dpuf>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/land-art-for-the-media-age/>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/previews/the-pictures-generation-a-conversation-with-douglas-eklund/>, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/kuspit/kuspit7-25-97.asp, acessado em 11 de agosto de 2016.

<http://www.brooklynrail.org/2006/11/art/tj-clark>, acessado em 26 de julho de 2016, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://www.documenta.de/en/retrospective/documenta_ix#, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4327>, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://www.henry-moore.org/docs/file_1410868483771.pdf, acessado em 01 de fevereiro de 2015.

http://www.ihabhassan.com/postmodernism_to_postmodernity.htm, acessado em 04 de outubro de 2016.

http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=2078&secao=270, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/charles-saatchi-a-blessing-or-a-curse-for-young-artists-846244.html>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.newrepublic.com/book/review/the-end-abstract-art>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.newyorker.com/magazine/2012/03/05/faces-peter-schjeldahl>, acessado em 21 de janeiro de 2016.

<http://www.newyorker.com/magazine/2015/11/09/big-ideas-the-art-world-peter-schjeldahl>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.nytimes.com/1992/06/22/arts/review-art-a-small-show-within-an-enormous-one.html?pagewanted=all>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.nytimes.com/1997/06/23/arts/few-paintings-or-sculptures-but-an-ambitious-concept.html?pagewanted=1>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.nytimes.com/1997/06/23/arts/few-paintings-or-sculptures-but-an-ambitious-concept.html?pagewanted=2>, acessado em 11 de agosto de 2016.

http://www.nytimes.com/2009/07/25/arts/design/25benglis.html?_r=0, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://www.nytimes.com/2012/02/05/arts/design/recalling-happenings-events-on-eve-of-pace-exhibition.html?_r=0, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://www.nytimes.com/2015/10/30/arts/design/tracking-frank-stellas-restless-migrations-from-painting-and-beyond.html?_r=0, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://www.nytimes.com/2015/10/31/arts/design/recasting-rodins-life-and-work.html?&moduleDetail=section-news-2&action=click&contentCollection=Art%20%26%20Design®ion=Footer&module=MoreInSection&version=WhatsNext&contentID=WhatsNext&pgtype=article&_r=0, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/it-installation-art>, acessado em 10 de agosto de 2016.

<http://www.thefreelibrary.com/Provocations%3A+Writings+by+John+Coplans.-a020544478>, acessado em 10 de agosto de 2016.

http://www.thereadingexperience.net/the_reading_experience/2006/05/since_the_publi.html, acessado em 04 de maio de 2016

http://www.universes-in-universe.de/doc/e_dx.htm, acessado em 11 de agosto de 2016.

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u634585.shtml>, acessado em 07 de novembro de 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=UP-8O-M0b18>, acessado em 10 de agosto de 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=v_iQmkP464I, acessado em 11 de agosto de 2016.

www.ubuweb.com, acessado em 10 de agosto de 2016.

ANEXO I

Trechos recorrentes nos livros <i>Terminal iron Works</i> (1971) e <i>Passages in Modern Sculpture</i> (1977)	
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
18	"Picasso's Construction depicts a charioteer standing erect, outstretched arms grasping the reins of a missing horse. Because of the unitary completeness of the figure with its gesture, despite the fact that part of the figurative ensemble is gone, it seems that Picasso is explicitly referring to the Charioteer of Delphi, or in any event to the idea that even in fragment Greek statues strike the viewer with a peculiar conviction about the wholeness of the object. An oval or shield form states the torso of Picasso's charioteer, while four extremely planar sides define the sculpture as a whole and seem to allude to the blocklike character of archaic Greek figures. Against this perception of the classical referent, the sculpture pits a newfound transparency, which seeks to expose a schematic structure at the heart of normally opaque, solid objects. For the viewer can see how all the sides of the sculpture are generated by the initial proposition of a core shape: the skeleton of the charioteer stated as an elongated triangle, which Picasso extends and elaborates into the complex network of relations that make up the prismatic form of the sculpture".
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
134	A three-dimensional lattice of metal rods, the work suggests the presence of a volume, the external shape of which is a triangular prism with a rectangular base. Yet this resultant form also seems to be the outward projection of a core shape that has generated, from the inside out, the other components of the work. For at the interior of the sculpture is an elongated, bisected triangle which serves as the spine and legs of a figure whose arms, reaching forward from that establishment of its body, are triangular repetitions of that anatomical premise. These arms, manifesting the two parallel sides of the prism, extend toward the front face of the volume where they attach to two bluntly curved rods. The obvious suggestion is that the figure is actually holding reins and that the work as a whole is a kind of stick-figure parody of classical sculpture, specifically the <i>Charioteer of Delphi</i> . Not only do the "reins" promote that association, but so does Picasso's use of primary geometrical shapes on which to construct the sculpture, and his formal statement about the reciprocity between the skeletal underpinnings of the body and the symmetry of the blocklike volume in which it surfaces. The sculpture functions, therefore, as a direct and witty critique of transparency as a sculptural medium. It shows the actual transparency of the three-dimensional grid to be essentially the same as the conceptual transparency of the classical figure, which, though massive rather than open to visual penetration, though monolithic rather than constructed from a network of line, is also premised on the ultimate understanding of the rational relationship between structure and surface.
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
19	"What the second, opened cube revealed for Gabo was not merely the space ordinarily displaced by closed volumes, but the core of the geometric object, laid bare as the principle of intersection itself, making the figure comprehensible much the way a geometric theorem isolates and makes available essential propositions about solid objects."
Passages in Modern Sculpture	

Pág.	Trecho
58	"What the second, opened cube revealed for Gabo was not merely the space ordinarily displaced by closed volumes, but the core of the geometric object, laid bare as the principle of intersection itself, making the figure comprehensible much the way a geometric theorem isolates and makes available essential propositions about solid objects."
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
20	"We have only to look at a sculpture by Gonzalez from his 1935 exhibition to see how resolutely he assembles one scythelike metal edge and one disc-shaped plate into an intimation of the full volume of a human head. With a newfound economy, Gonzalez fashions the profile of the cranium out of slender metal elements coerced into the shape of a crescent. Perpendicular to this linear profile, a flat, encrusted disc states the breadth of the face, and two graphic elements, a metal U and a metal V, locate eyes and mouth. To Gabo's constructivist lesson that two intersecting planes are enough to register the entire space that would be displayed by a solid, cubic mass, Gonzalez's <i>Head</i> adds the dimension of expressive gesture. But, significantly, it is a gesture that depends for its effect on maintaining a schematic description of the head's volume. It is as if the skeletal geometry of arc and plate were laying bare the structural essence of the ordinarily closed organic form."
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
131-132	"Julio Gonzalez' 1935 <i>Head</i> is a case in point. Here one sees the physiognomy of the face racked by a kind of hideous grimace, organized around stalklike eyes and clenched jaws fashioned like pincers. Yet while Gonzalez's <i>Head</i> shares some of the affect of the surrealist objetc, it is much more crucially influenced by the structure of Gabo's stereometry. For, like Gabo's early torsos or his later <i>Column</i> , the work establishes a sense of virtual volume, which is created by the right-angled intersection of two invisible major planes. A large, open crescent, bearing spiky tufts of hair at one tip and a pincerlike mouth at the other, sketches the cranium in profile. Inside the crescent, a ragged, circular disk, set a ninety-degree angle to that profile, establishes the breadth of the face. The volume of the head, however, is created mostly out of thin air, directed and shaped by the vectors of the implied planes that compose. But the literal transparency of the object is, as in Gabo's practice of stereometry, simply a manifestation of the conceptual transparency that underlies it. For the absence of mass or enclosing volume insures that the relationship between the parts of the work will be completely open to inspection from any angle, and it is by grasping the abstract significance of that relationship that re-creates the anatomical volume"
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho

23 - 25	<p>"In this work [Boccioni's 1912 <i>Development of a Bottle in Space</i>] the bottle is presented as a succession of concentric cores. We can read from its silhouette its total shape as a bottle: the upright sides of the cylindrical body, the inward tapering of the shoulders, and the slender shaft of the neck. But at various places this exterior shell is cut away, so that beneath its solid facade can be seen other, more interior profiles, similarly shaped. At the very inside of the work, presented as the goal of the viewer's exploratory gaze, is a concavity that is also bottle-shaped. Unlike the positive, convex skin at the periphery of the sculpture, this innermost bottle is a negative shape, a hollow. But it is a definite core extending upward through the interior, like a fictive spine around which the other, more exterior bottle revolves in a spiral movement. It is the 'real' shape of the bottle as given in appearance. Boccioni is saying, then, that there are two bottles: a real one, which we don't see ordinarily but which we know conceptually - just as we know cubes or spheres, geometric abstractions that, when they are embodied in real objects, cannot have the transparency that shines through the objects of thought; and a less real bottle, the bottle seen from the outside and therefore seen only partially. [...]</p> <p>Boccioni substitutes for the theoretical poverty of the fixed viewpoint then, a fullness of perception that is idealist in kind. Yet from a historical perspective one becomes skeptical of this fullness, for it suggests that the viewer is made into a disembodied intelligence circulating through space, a constructive consciousness whose viewpoint on the world and its contents is one of omniscience. The sculptor's ambition is to give to the spectator the bottle, as it would be seen from everywhere; the result is to present it as it would be seen from nowhere. And despite Boccioni's Futurist claims, the idealism of this omniscient point of view is a continuation of the idealist tradition of nineteenth-century academic art"</p>
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
43-46	<p>"<i>Development of a Bottle in Space</i> is thus a work that equates the concerns of sculpture with the concerns about how things are known. It attempts to outrun the partial information that any single view would allow a perceiver to have of that object. It seems to proceed from a notion of the poverty of brute perception since, in any one moment of seeing, much of the actual surface of the bottle will be obscured from view. By overcoming that poverty, the bottle can be known in terms of a full conceptual grasp of the thing, a grasp which supersedes the incompleteness of any single, isolated perception. 'Knowing' the bottle must be - in the terms of the idealist view that the sculpture embodies - a function of a kind of synthetic vision that integrates all those partial and in themselves unintelligible angles of vision. The sculpture dramatizes a conflict between the poverty of information contained in the single view of the object and the totality of vision that is basic to any serious claim to 'know' it. One resolution to that conflict would theoretically come if one redefined the viewer's 'real' stance relative to the object: picturing his position in terms of an infinitely mobile intelligence, capable of enveloping all aspects of the bottle at once. That is the resolution proposed by Boccioni's work. In the frontality of the relief-like presentation of <i>Development of a Bottle in Space</i> physically immobilizes its viewer, pinning his observation of it to a single facet, the representation of the spiraling shells conceptually frees him from this physical static position. It allows him to become a disembodied intelligence circulating through an ideal space to grasp the thing from all sides at once, and to collapse this conceptual moment of intellection. [...] Yet for all of futurism's claims to have turned away from the art of the past, Boccioni's ambition for sculpture is clearly not new."</p>
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho

25	"It is summed up, for example, in the prescriptive writings of Hildebrand: 'All detail of form must unite in a more comprehensive form. All separate judgments of depth must enter into a unitary, all-inclusive judgment of depth. So that ultimately the entire richness of a figure's form stands before us as a backward continuation of one simple plane'. According to Hildebrand, the sculptor had to guarantee that when the beholder took up his stance opposite a statue he would know at a glance all the possibilities of shape and gesture that the figure could offer."
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
14	"Indeed, the nineteenth-century theorists who wrote about sculpture demanded that all form, whether free-standing in space or not, must achieve the clarity that seems to be the very essence of relief: 'All details of form must unite in a more comprehensive form,' Adolf von Hildebrand writes. 'All separate judgments of depth must enter into a unitary, all-inclusive judgment of depth. So that ultimately the entire richness of a figure's form stands before us as a backward continuation of one simple plane.' And he adds, 'Whenever this is not the case, the unitary pictorial effect of the figure is lost. A tendency us the felt to clarify what we cannot perceive from our present point of view, by a change of position. Thus we are driven al around the figure without ever being able to grasp it once in its entirety.'"
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
26	"Given the unassailable frontality of relief, such information about the concealed side of the figure had to come simultaneously with the perception of its front. Increasingly throughout nineteenth-century relief sculpture this information was supplied by the programmatic inclusion of actual shadows cast on the relief ground by the raised figurative elements"
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
21	"Given the unassailable frontality of relief, such information about the concealed side of the figure had to come simultaneously with the perception of its front. One strategy for doing this we have already seen: the acting-out of the body's rotation through several figures, as in Canova's <i>Three Graces</i> . This information was also supplied, and increasingly so throughout nineteenth-century, by the intentional use of actual shadows cast onto the relief ground by the raised figurative elements"
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
29	"From Thomas Eakins' bronzes of contemporary genre to Hildebrand's antiquarian plaques there is a unifying formal impulse. Whether we are speaking of an ardent realist or a dogmatic classicist, we see that, in the work of both, forms are marshaled so that the shadows they cast would direct the viewer's attention to the buried and unseen sides."
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho

21-22	"In Thomas Eakins' bronzes of contemporary genre scenes or Hildebrand's antiquarian plaques there is a unifying formal impulse. Whether one looks at the work of an ardent realist or of a determined classicist, one sees that forms are marshaled so that the shadows they cast will direct the viewer's attention to the buried and unseen sides of the figures."
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
28	Nota 15: "What can be seen in the 1883 <i>Mother and Child Sleeping</i> , is also manifest in <i>Flesh of Others</i> from the same year and in <i>The Golden Age</i> , 1886. In both these works, cast shadow is a datum of the sculptural ensemble. Although to my knowledge there is no photograph of <i>Mother and Child Sleeping</i> taken by the sculptor himself, there exists several original photographs of the two other sculptures from Rosso's own hand. They are photographs that emphasize to an even greater extent that the function of internal cast shadow was to gesture toward the unseeable sides of objects. In her monograph, Margaret S. Barr notes that 'Rosso insisted that his sculpture be reproduced only from photographs taken by himself because he felt that his impressions should be seen in one light and at one angle...'"
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
290	Nota 7: "What can be seen in the 1883 <i>Mother and Child Sleeping</i> , is also manifest in <i>Flesh of Others</i> from the same year and in <i>The Golden Age</i> , 1886. In both these works, cast shadow is a datum of the sculptural ensemble. Although to my knowledge there is no photograph of <i>Mother and Child Sleeping</i> taken by the sculptor himself, there exists several original photographs of the two other sculptures from Rosso's own hand. They are photographs that emphasize to an even greater extent that the function of internal cast shadow was to gesture toward the unseeable sides of objects. In her monograph, Margaret S. Barr notes that 'Rosso insisted that his sculpture be reproduced only from photographs taken by himself because he felt that his impressions should be seen in one light and at one angle...'"
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho

26-28	<p>"Thus Medardo Rosso's <i>Mother and Child Sleeping</i> contains, not two, but three figurative elements. The first is the gently swollen circle of the infant head. The second is the voluptuous fabric on the side of the female face in which the concave and convex forms of forehead, cheek, and mouth are gathered into the simple contour of the profile. The third, which lies between them, is the field of shadow cast by the mother onto the face of the child. What is striking about this shadow is that it does not function, as we would expect, by injecting a quantity of open space into the clenched forms of the sculpture or by serving the organizational purpose of a fulcrum of darkness on which to balance two light-drenched volumes. Instead, the shadow produces insistent visual testimony about the other side of the woman's head. To the exposed surfaces, which carry the continual reminder of the sculptor's touch as he modeled from them, the shadow adds the fact of the most intense and poignant area of touch: the contact between the hidden cheek of the mother and the buried forehead of the child. It is as though Rosso felt that it was not enough simply to excavate figures from the ground of the relief; he also supplies data about the realms of interaction so immersed within the material of the sculpture that neither the probe of his fingers nor our gaze could reach them. It is surely part of Rosso's meaning that beyond the brilliance of his modeling and the coruscation of the light insistent opening and penetrating his surfaces lies and unseeable area of form about which he is compelled to report"</p>
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
22-23	<p>"In a sculpture by Medardo Rosso, which is contemporary with Rodin's early work on the <i>Gates</i>, the use of cast shadow operates as it does in Rude or Eakins or Hildebrand. For Rosso's <i>Mother and Child Sleeping</i> contains, not two, but three figurative elements. The first is the gently swollen circle of the infant's head. The second is the voluptuous fabric on the side of the female face in which the concave and convex forms of forehead, cheek, and mouth are gathered into the simple contour of the profile. The third, which lies between them, is the field of shadow cast by the mother onto the face of the child. What is striking about this shadow is that it does not function, as one would expect, by injecting a quantity of open space into the clenched forms of the sculpture nor by serving as fulcrum of darkness on which two light-drenched volumes are balanced. Instead, the shadow produces insistent visual testimony about the other side of the woman's head. To the exposed surfaces, which carry the continual reminder of the sculptor's touch as he modeled them, become, because of the shadow, the most intense and poignant area of touch: the contact between the hidden cheek of the mother and the buried forehead of the child. It is as though Rosso felt it was not enough simply to excavate figures from the ground of the relief; he also supplies data about the realms of interaction so immersed within the material of the sculpture that neither the probe of his fingers nor our gaze could reach them. It is surely part of Rosso's meaning that beyond the brilliance of his modeling, which permits light to open and penetrate his surfaces, lies and unseeable area of form about which he is compelled to report"</p>
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
29	<p>Nota 6: "Quite obviously these remarks do not apply to Rodin's <i>Gates of Hell</i>, which must qualify at one and the same time as the most famous and most atypical relief of the nineteenth century [...] Cast shadow here seems to emphasize the isolation and detachment of full-round figures from the relief ground and in so doing to enforce our sense of the ground as an object in its own right, solid like any other object, rather than the conventionally transparent matrix of illusionism. In addition, shadow bears witness to the sense that the figures are intentionally fragmented and necessarily incomplete rather than only perceptually incomplete, as in Rosso."</p>
Passages in Modern Sculpture	

Pág.	Trecho
23	"In Rodin's <i>Gates of Hell</i> , on the other hand, cast shadow here seems to emphasize the isolation and detachment of full-round figures from the relief ground and to enforce one's sense of the ground as a solid object in its own right, a kind of object that will not permit the illusion that one sees through it to a space beyond. In addition, shadow underlies the sense that the figures are intentionally fragmented and necessarily incomplete rather than only perceptually incomplete, as in Rosso."
Terminal Iron Works	
Pág.	Trecho
158	"Although by definition the object's discovery had to be fortuitous, at the same time it had to be a long time in preparation. One of Breton's favorite instances of the discovery of such an object was the spoon that he and Giacometti happened upon while at the Flea Market. The object's significance lay in the fact that it was not just any spoon: it was linked backward in time to the request for a particular sculpture that Breton had put to Giacometti several months before. It also recalled specific sexual fantasies Breton had about his future. Therefore in Breton's eyes it became uniquely <i>his</i> spoon, for his dream life and his past entitled to it"
Passages in Modern Sculpture	
Pág.	Trecho
111	"Breton's documentary novel <i>L'Amour Fou</i> is an account of the workings of objective chance. At its outset Breton and Alberto Giacometti wander through a flea market where each purchases an object without knowing why, only later realizing that the object, found by chance, answered a question that had been unconscious. Breton's 'Cinderella ashtray', a phrase that had obsessed him earlier, had been the unwitting formulation of his own desire for love; and the slipper spoon that he found in the market became for him the double sign through which he could read that desire and believe that he would gratify it. Giacometti's object served in the completion of a sculpture"