



ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

Universidade de Brasília

Outubro 2012



O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio

Manoel Silvestre Friques (PUC-Rio | SENAI - Cetiqt)

Resumo: O percurso intelectual da crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss é o ponto de partida para uma reflexão a respeito da história da arte contemporânea. Nesta comunicação, serão abordados dois conceitos formulados pela autora em fases distintas de seu ofício: o pós-modernismo, presente na produção crítica da década de 80, e a condição pós-meio, frequente nos ensaios publicados a partir da década de 90. Pretende-se, com isso, observar as semelhanças e tensões entre as duas expressões, a fim de se identificar a posição crítica de Krauss frente à arte contemporânea.

Palavras-Chaves: arte contemporânea, crítica de arte, história da arte

Abstract: The intellectual journey of North American art critic Rosalind Krauss is the starting point for a reflection on the history of contemporary art. Two concepts, formulated by the author in different stages of her career, will be discussed: postmodernism, present in the critical production of the 80's, and post-medium condition, frequent in the articles published from the

90s. It is intended, therefore, to note the similarities and tensions between the two expressions, in order to identify the critical position of Krauss on contemporary art.

Keywords: contemporary art, art criticism, art history

Propõe-se, nesta comunicação, uma interseção entre crítica e história da arte, elegendo, para objeto de análise, o conjunto de textos produzidos por Rosalind Krauss, a fim de se observar nele uma possível narrativa histórica para a arte contemporânea. A hipótese levantada aqui, e que funciona como ponto de partida para a argumentação, é que a crítica de arte norte-americana, cuja trajetória ocupa um lugar de destaque no panorama intelectual de seu país¹, pode ser considerada uma historiadora da arte. (Figura 1)

Claro está que não se pretende encarar tal história como uma narrativa teleológica que opere como uma linha mestra para toda a criação artística produzida a partir do século XX. Crê-se no fim da arte, tal como descrito por Arthur Danto, para quem encerra-se uma forma de narrativa - e não o seu tema - legitimadora, pautada por uma lógica inexorável de desenvolvimento e por uma definição de unidade estilística. Ensaia-se então uma aproximação ao pensamento de Krauss, por meio do qual

¹ David Carrier, em livro dedicado à trajetória intelectual de Krauss, afirma: "From the late 1990s perspective, she is, without visible rival, the most influential American critic of her era". CARRIER, David. *Rosalind Krauss and American Philosophical Art Criticism*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.



Figura 1 - Rosalind Krauss

há um distanciamento em relação à noção de história da arte enquanto uma grande narrativa progressista. Tal recuo é percebido através da formulação de três conceitos: o pós-modernismo, a condição pós-meio e o informe.

Neste momento, serão focalizadas as duas primeiras expressões, a fim de se observar os pontos de contato, bem como aqueles de distanciamento entre o pós-modernismo e a condição pós-meio. Nos parágrafos que seguem, encontra-se uma investigação a respeito do contexto de surgimento de tais expressões, motivada pelo propósito de se estabelecer um confronto analítico entre duas fases distintas do pensamento de Krauss.

O pós-modernismo

Aparecendo nos ensaios de Rosalind Krauss no final da década de setenta, o termo **pós-modernismo** impõe uma ruptura histórica em relação ao modernismo de Clement Greenberg.

Em sua apologia teleológica da arte abstrata, o autor traça um desenvolvimento das artes iniciado no século XVII e que desemboca no século XX. O ponto de chegada refere-se ao momento onde

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 enfatizada².

Este movimento, em que cada arte se define especificamente por aquilo que lhe é único e irredutível em seu próprio meio, revela a própria essência do modernismo *greenberguiano*.

Krauss enxerga uma ruptura histórica precisamente no fato de, no âmbito do pós-modernismo, a práxis artística não ser mais definida em relação a um determinado meio de expressão. Para tornar mais claro o argumento da autora, tome-se o exemplo da escultura. Respondendo à incapacidade da crítica modernista de conferir à escultura uma justificativa histórica satisfatória, Krauss desenvolve a sua própria história desta manifestação artística ao longo do século XX, por meio de dois escritos: *Caminhos*

² GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocconte. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória.

da Escultura Moderna (1977) e *Escultura no campo ampliado* (1979). O método utilizado é particularmente interessante, pois trata-se de um conjunto de estudos de caso cujo intuito é - longe de traçar um panorama histórico global - desenvolver conceitos

que não apenas revelem as questões esculturais nas obras particulares estudadas, mas que também possam ser generalizados de modo a aplicarem-se ao corpo mais vasto de objetos que compõem a história da escultura do século XIX³.

O ponto de partida é a obra de Auguste Rodin. Em sua análise, Krauss ressalta três procedimentos que problematizam o paradigma escultórico do século XIX - pautado pela arte narrativa do relevo e que pressupõe uma lógica progressiva. Ao obliterarem o impulso narrativo da escultura, tais recursos dotam-na de uma espécie de opacidade responsável pelo “desvanecimento da lógica do monumento”⁴, já no final do século XIX, e pela inauguração do espaço modernista de Greenberg.

As produções escultóricas dos anos sessenta, no entanto, parecem revelar o esgotamento do modernismo. Há então que se formular uma nova sintaxe para escultura, agora considerada em um campo ampliado no interior do qual as condições específicas de um meio já não conseguem determinar a práxis artística. Este campo expandido, deixado em aberto pela autora em *Caminhos da Escultura Moderna* - onde Krauss opta

³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 7.

⁴ KRAUSS, Rosalind. *Escultura no Campo Ampliado*. In: *Arte & Ensaio* - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ - ano XV - número 17 - 2008. P. 131.

por denominar um conjunto heterogêneo de obras sob o guarda-chuva “esculturas minimalistas” - é organizado posteriormente em um diagrama lógico resultante da combinação de quatro elementos: paisagem, arquitetura, não-paisagem e não-arquitetura. Assim como em *Caminhos da Escultura Moderna*, em que se lançou mão de um método historiográfico distinto da análise global, no campo ampliado, elegeu-se um princípio espacial de organização - onde cada elemento funciona como um vértice do quadrado - que em nada se relaciona com a causalidade narrativa. Neste espaço, as produções são agrupadas, não em função dos meios empregados em suas construções, mas a partir das relações que mantêm com cada par de elementos. No interior desta configuração, o termo ‘escultura’ perde a elasticidade do primeiro estudo e passa a ocupar apenas um lado do quadrado, definindo-se pelo par não-paisagem e não-arquitetura. (Figura 2)

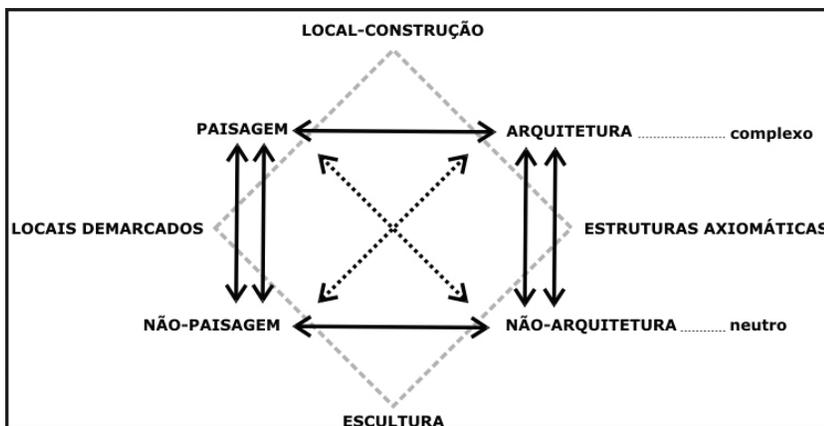


Figura 2 - O campo ampliado

O pós-modernismo de Rosalind Krauss surge no intervalo entre seus dois escritos sobre a escultura. À ausência da expressão no livro, corresponde a sua utilização no ensaio para demarcar a ruptura em relação ao modernismo *greenberguiano*. Fica evidente, portanto, que aquilo que caracteriza o pós-modernismo é o questionamento das premissas que fundamentam a prática modernista, em especial, a definição da arte em função de seu meio e a valorização de noções como a de originalidade.

Krauss não parece, no entanto, rejeitar inteiramente a noção de originalidade, mas traz ao debate o seu complemento, amplamente descartado no âmbito modernista: a noção de cópia. É neste contexto que a obra de Rodin e também a figura da grade são analisadas para se atestar a valorização da originalidade - em detrimento da ideia de cópia - como um mito modernista. Para a crítica, este conceito está menos associado à prática artística do que ao discurso de colecionadores, instituições e outros agentes presentes no contexto mercadológico da arte.

Ao decretar o fim do modernismo, o pós-modernismo institui também a impossibilidade de uma construção histórica totalizante que funcione como justificativa estética de uma determinada obra. “Eu duvidei do caráter absoluto dessa história”⁵, observa Krauss, ao apontar uma série de contradições inerentes ao método de argumentação da crítica modernista, tal como esta é teorizada por Clement Greenberg. A principal delas pode ser explicada do seguinte

⁵ KRAUSS, Rosalind. Uma visão do modernismo. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (org.) “Clement Greenberg e o debate crítico”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

modo: se, de acordo com Greenberg, 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 a sua existência como obra de arte), tal significado está atrelado a uma perspectiva histórica, sendo, portanto, exterior a obra.

Em outras palavras, a narrativa criada por Greenberg, partindo de uma confusão entre as artes até chegar ao momento em que cada arte é isolada em seu próprio meio, serve como significado, ou conteúdo, externo à obra, utilizado para justificar o seu valor estético. A atenção voltada para a especificidade do meio é dissimulada, portanto, pela própria narrativa que justifica a consolidação deste mesmo meio. Assim, em uma obra de arte, aos elementos formais unem-se os aspectos históricos que os justificam e lhe servem de conteúdo. O meio, portanto, ao invés de ser abordado através de sua especificidade, como propõe o método de Greenberg, o é através da história que o levou a afirmá-la. Decorre daí o fato de Michael Fried, ao ser abordado com a pergunta “O que há de tão bom nisso?” realizada por um estudante de Harvard sobre uma pintura de cobre de Frank Stella, por ocasião da exposição *Three American Painters*, o ter respondido: “O que ele [Stella] desejaria acima de qualquer outra coisa é pintar como Velásquez. Mas sabe muito bem que essa opção não está aberta para ele. [...] Ele quer ser Velásquez, então pinta tiras.”⁶

⁶ KRAUSS, Rosalind. Uma visão do modernismo. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) “Clement Greenberg e o debate crítico”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 163.

A condição pós-meio

A partir dos anos 90, o termo “pós-modernismo” raramente aparece na produção de Rosalind Krauss. Tratamento inverso é dado à expressão “condição pós-meio” que, ensaio a ensaio, parece ocupar crescente lugar nas preocupações da autora.

A descrença em relação aos grandes heróis e objetivos teorizada por J. F. Lyotard 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 sua primeira coletânea de ensaios, por exemplo, Krauss questiona aquilo que ela define como o *sistema* formulado por Greenberg que, por sua vez, serviria de fundamento lógico para a crítica modernista. O que deveria ser rejeitado em tal método seria 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, teria um poder neutralizador, capaz de mitigar as diferenças.

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 da 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 como categoria universal é desmistificado.

Se as categorias tradicionais da arte, em especial àquelas que dizem respeito às manifestações artísticas (pintura, música, escultura etc.) entram em processo de esgotamento, há que se considerar novas formas de produção artística. Esta é a deixa para a entrada em cena da condição pós-meio. Ela representa a recusa da especificidade do meio, exemplificada pelas manifestações da arte conceitual, nos anos sessenta e setenta, e da instalação, a partir da década de oitenta. Percebe-se, neste ponto, que a premissa subjacente à instauração do pós-modernismo é a mesma que fundamenta a condição pós-meio, qual seja, a ausência de especificidade do meio decorrente da desmistificação dos pressupostos que fundamentavam a lógica historicista. Entretanto, ao invés de positivar a segunda expressão, assim como faz com a primeira, Rosalind Krauss assume uma postura antagônica a ela.

O antagonismo de Krauss à condição pós-meio é ilustrado pela desconfiança que a crítica nutre em relação à arte conceitual, 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:

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.⁷

De acordo com Krauss, o resultado do pensamento de Kosuth é um abandono total da prática artística, considerada por ele como uma questão “específica”, em detrimento do questionamento da arte em si - formulado por meio de proposições. Com isso, os atributos físicos das obras tornam-se irrelevantes no interior de uma busca por uma definição do conceito e da condição da arte.

Além da linguagem, veículo por excelência da arte conceitual, esta manifestação possui seus desdobramentos na proliferação exacerbada de trabalhos multimídia, da qual a instalação é um notório exemplo. 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. Neste ponto, é válido recorrer a Fredric Jameson.

⁷ KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) “Escritos de artistas - anos 60/70”. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 217.

Em 1983, quando Krauss publicou seu *Sculpture on the Expanded Field* na coletânea organizada por Hal Foster, Jameson terminava seu ensaio com a seguinte indagação: “Vimos que há um modo pelo qual o pós-modernismo responde ou reproduz - reforça - a lógica do capitalismo de consumo; a questão mais significativa é se há também um modo pelo qual ele resiste a essa lógica.”⁸ 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, ela parece responder a 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 capital⁹.

A condição pós-meio 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 condição pós-meio é um mito, como afirma a autora, resta a alguns artistas e também ao crítico desvelar seu caráter artificial subjacente à aparência

⁸ JAMESON, Fredric. *Virada Cultural - reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. p. 44.

⁹ KRAUSS, Rosalind. *A voyage on the north sea*. New York: Thames & Hudson, 1999. p. 56.

naturalizante. Desse modo, assim como a originalidade é um mito cuja função está completamente atrelada ao mercado, a condição pós-meio, como tal, tem o seu papel nas grandes feiras de arte.

Fazendo frente à sedução promovida pela espetacularização do sistema de arte contemporânea, Krauss identifica o que ela chama de “cavaleiros do meio”: artistas que tratam de reinventar meios em suas criações. Não se trata, no entanto, de reabilitar as antigas categorias tradicionais da arte. Nem, por outro lado, de considerar indivíduos como inventores de novas engenhocas e tecnologias. Não é nem uma restauração, nem uma adesão às inovações tecnológicas. De modo surpreendente, o modernismo retorna ao argumento de

Krauss como um modo de se afirmar a especificidade do meio. Este retorno, no entanto, não é fruto de um arrependimento intelectual que faz a autora assumir a razão de seus antecessores. Trata-se, na realidade, de uma redefinição: a especificidade do meio 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 auto-diferencial, isto é, aprofunda-se nas características específicas de um determinado meio a fim de lhe revelar novas dimensões de uso. Mas por que Rosalind Krauss, após duas décadas declarar a ruptura em relação ao modernismo historicista de Clement Greenberg, retoma o pensamento deste autor? Este é assunto para outra ocasião.

Referências Bibliográficas:

- CARRIER, David. Rosalind Krauss and the american philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. A condição pós-moderna. 9a Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.
- DANTO, Arthur C. Após o fim da arte - arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- JAMESON, Fredric. Virada Cultural - reflexões sobre o pósmoderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- BOIS, Yves-Alain. A pintura como modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- GREENBERG, Clement. Arte e Cultura. São Paulo: editora Ática, 1996.
- _____, _____. Pintura Modernista. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) "Clement Greenberg e o debate crítico". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- _____, _____. Rumo a um mais novo Laocconte. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) "Clement Greenberg e o debate crítico". Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) 2006.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS Yves-Alain. Formless - a user's guide. Nova York: Zone Books, 1999.
- RAUSS, Rosalind. A voyage on the north sea. New York: Thames & Hudson, 1999.
- _____, _____. Perpetual Inventory. Massachusetts: MIT Press, 2010.
- _____, _____. The originality of the avant-garde and other modernist myths. Massachusetts: MIT Press, 1986.
- _____, _____. Caminhos da Escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.
- _____, _____. Uma visão do modernismo. In COTRIM, Cecília; FERREIRA, Gloria (org.) Ed., 2001.
- _____, _____. Escultura no Campo Ampliado. In: Arte & Ensaio - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ - ano XV - número 17 - 2008.
- FOSTER, Hal (org.) The Anti-aesthetic. Washington: Bay Press, 1987.