

O Informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto

Manoel Silvestre Friques, UNIRIO | UFRJ

Investiga-se as premissas conceituais que governam a apropriação do informe *batailliano* por Rosalind Krauss a partir de sua rejeição da arte abjeta. Serão debatidas as distinções 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. A urgência desta distinção se deveu sobretudo ao compartilhamento de obras entre as exposições respectivas à arte abjeta e à abordagem do informe *batailliano* por Krauss e Bois. A presença de muitos artistas nos dois projetos teóricos justifica o esforço incisivo de Krauss, em “The Destiny of the Informe”, em estabelecer as diferenças entre as suas respectivas abordagens associadas à abjeção, de um lado, e ao informe, de outro.

Palavras-Chave: Crítica de Arte. Rosalind Krauss. Arte Abjeta. Informe. Modernismo.

*

This text investigates the conceptual premises that govern Rosalind Krauss' appropriation of Bataille's *informe*, closely related to her rejection of abject art. The distinctions between the Krauss and Bois' project and the group of (theoretical and artistic) productions that gravitated, especially in the 1990s, around the expression abject art will be debated. The urgency of this distinction was mainly due to the sharing of works between the respective exhibitions of abject art and Krauss and Bois' approach on Bataille's *informe*. The presence of many artists in both theoretical projects justifies Krauss' incisive effort in "The Destiny of the *Informe*," to establish the differences between the respective approaches concerning, on the one side, the *abject*, and, on the other side, the *informe*.

Keywords: Art Criticism. Rosalind Krauss. Abject Art. Informe. Modernism.

A Arte Abjeta

Expressão corrente no circuito artístico estadunidense da primeira metade dos anos 1990, a “abject art” resulta de um momento de fértil articulação entre as produções artísticas e teóricas, sobretudo por meio de um mergulho nos achados psicanalíticos registrados no livro *Poderes do Horror um ensaio sobre abjeção*, de Julia Kristeva. Tendo como habitat privilegiado o Whitney Museum, um conjunto de exposições propôs leituras e relações entre obras de arte, teorias psicanalíticas e movimentos político-sociais sob o signo da abjeção. Dentre estas mostras, destacam-se duas, ambas com curadoria de estudantes do *Independent Study Program* (ISP) do Whitney Museum: *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*, com curadoria de Craig Houser, Simon Taylor e Leslie C. Jones, e *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, tendo por curadores Jesus Fuenmayor, Kate Haug e Frazer Ward. Inclui-se também a Bienal do Whitney de 1993, com curadoria de Elizabeth Sussman, Lisa Phillips, John G. Hanhardt e Thelma Golden.¹

Certamente, a tarefa de esmiuçar detidamente os significados de abjeção mobilizados por cada uma destas exposições é inviável no contexto de uma breve comunicação. Contudo, é possível fornecer algumas informações históricas e conceituais, bem como algumas linhas transversais úteis a este debate. De imediato, é preciso recuperar, mesmo que superficialmente, o contexto histórico deste debate. De fato, não é possível compreender os sentidos e as questões – tanto os que engendraram as exposições quanto aqueles suscitados por elas – se não temos em mente a atmosfera sombria que pairava nos Estados Unidos nesta época, como revelam os problemas referentes ao colapso do estado de bem estar social e às injustiças e violências, sociais, raciais e sexuais de todo tipo (cito três bastante representativos: os distúrbios de Los Angeles ao longo de seis dias entre abril e maio de 1992, quando um júri absolveu quatro oficiais do Departamento de Polícia de Los Angeles, acusados de agressão contra o motorista negro Rodney King; o julgamento de Anita Hill, após ela ter acusado o candidato à Suprema Corte Clarence Thomas de abuso sexual em 1991; e a epidemia da AIDS, que culminou com os maiores índices de mortalidade entre 1991 e 1995). Aqui, já se vislumbra um possível sentido para a noção de abjeto, proveniente sobretudo de crises sociais e políticas rejeitadas, em tese, pelo ambiente asséptico e autônomo da arte. Neste sentido, a noção de abjeção funciona aqui como uma metáfora para minorias sociais e grupos marginalizados, conforme propõe Judith Butler ao afirmar que “o repúdio de corpos em função de seu sexo, sexualidade e/ou cor é uma ‘expulsão’ seguida por uma ‘repulsa’ que fundamenta e consolida

¹ *Fémininmasculin: Le sexe de l'art*, ocorrida entre outubro de 1995 e fevereiro de 1996 no Centre Georges Pompidou, com curadoria de Marie-Laure Bernadac e Bernard Marcadé e contribuição de Krauss ao catálogo com o texto “Dans cette histoire de point de vue, pouvons-nous compter plus loin que un?” (algo como “Nesta história do ponto de vista, podemos contar com mais do que um?”). 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 *From the Informe to the Abject*, sendo precisamente o finalismo deste título que a ensaísta questiona em seu texto.

identidades culturalmente hegemônicas em eixos de diferenciação de sexo/raça/sexualidade” (BUTLER, 2017, p. 231).

Tome-se o caso da Bienal do Whitney de 1993. É possível, por meio desta bienal, observar com clareza uma mudança de foco compartilhada pelas outras mostras dos anos 1990 aqui mencionadas, mudança esta que também aponta para uma forte tendência expositiva das décadas posteriores (refiro-me aqui ao estreitamento entre práticas artísticas e práticas políticas bastante recorrente em grande parte das grandes exposições atuais). Os registros revelam que, além de intensamente debatida, esta edição da Bienal do Whitney foi composta por trabalhos que não se preocuparam em suprimir as questões sociopolíticas que os engendraram, geralmente associadas às mútuas imbricações interseccionais entre gênero, raça, colonialismo, desigualdade econômica e sexualidade. Invariavelmente, o tom político, contestador e por vezes intimidador das obras reunidas nesta “in-your-face Biennial”, como o crítico do *Washington Post* Paul Richard (2013) a batizou, se sobressaía em detrimento das preocupações puramente estéticas e formais. Exemplos não faltam: seja pela exibição do já mencionado espancamento policial de Rodney King registrado por George Holliday, disposto perto da fotografia de Pat Ward Williams exibindo cinco jovens negros, sobre a qual se lia a pichação “What you Lookn at?”, ambos logo na entrada da mostra; pelas *tags* do artista Chicano Daniel Martinez, cuja combinação última resulta na frase “I can’t imagine ever wanting to be White”; pelo arquivo do *hip-hop* exposto por Renee Green; pelo grid “abstrato” de 204 cores de pele proposto por Byron Kim; pelas pilhas de jornais recriados por Robert Gober, com muitas notícias cobrindo questões econômicos, ambientais e sociais; pelas fotografias de Nan Goldin, Cindy Sherman e de Robert Mapplethorpe e Glenn Ligon; ou em trabalhos de Kiki Smith e David Wojnarowicz, Fred Wilson, Janine Antoni etc.

Estes trabalhos, apesar de apontarem para questões sociopolíticas distintas e complementares, compõem aquilo que a curadora Elisabeth Sussman (1993) chama de “comunidade de comunidades”, apontando ela para as políticas de memória e de identidade que geram uma coletividade fragmentada característica dos anos 1990. Em suas palavras, “a produção artística brota de uma relação entre culturas e identidades (no plural). São suas ricas inter-relações que compõem a realidade social que fundamenta a arte desta Bienal” (SUSSMAN, 1993, p. 14). Por mais que as preocupações sociopolíticas de grupos até então marginalizados deem a tônica da exposição, Sussman tanto endossa a presença de critérios e valores estéticos mais tradicionais, quanto se desvia, a partir dos escritos de Homi Bhabha (um dos autores do catálogo) e de Judith Butler, da armadilha dos essencialismos identitários e culturais. Nota-se, portanto, que esta exposição propôs uma fecunda negociação entre as produções teóricas pós-coloniais, queer e feministas e a criação artística, resultando daí, conforme registra a crítica Roberta Smith (2013), em uma “Bienal com consciência social”,

ou ainda, em uma “Reading While Standing Up Biennial”, referindo-se ela à presença textual maciça em detrimento dos apelos visuais.²

De modo mais significativo à presente discussão, Elisabeth Sussman elege o corpo – físico tanto quanto social –, enquanto elemento transversal às poéticas artísticas do início dos anos 1990. É sob esta chave que ela relaciona grande parte das obras expostas, recorrendo ao abjeto de Julia Kristeva para aproximar criticamente as obras de Janine Antoni, Kiki Smith, Cindy Sherman e Mike Kelley.³ Em suas palavras, “o corpo abjeto é o corpo como substância – bile, tecido, excremento, sangue, vômito” (SUSSMAN, 1993, p. 19). Note-se já aqui uma interpretação do abjeto de Kristeva bastante determinante: o abjeto é uma substância corporal resultante de um impulso repulsivo por parte do sujeito, sendo-lhe expulsa de seu próprio corpo. A externalização das vísceras femininas em esculturas de Kiki Smith (tenha-se em mente o caso de *Intestine*), as fotografias de fragmentos corporais de Cindy Sherman ou os trabalhos de Mike Kelley, com ou sem a parceria de Paul McCarthy atestam, todos, a presença de fluidos corporais significantes da abjeção.

Mas não foi a Bienal do Whitney de 1993 a primeira exposição a, de modo mais sistemático, elege o abjeto enquanto chave interpretativa da produção artística contemporânea, mas *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, um ano antes. Nesta exposição, orientados por Benjamin Buchloh, os curadores buscaram, por meio de obras de arte modernas e contemporâneas, “examinar as múltiplas formas da expressão patriarcal. Ao olhar para representações de mulheres solteiras, mulheres casadas, mulheres de cor, e mulheres ricas e da classe trabalhadora” (FUENMAYOR *et al*, 1992, p. 7). O vínculo proposto entre sujeira e ambiente doméstico sugere uma divisão do trabalho determinante à existência feminina, qual seja, a limpeza da casa, função esta que produz a mulher enquanto “bela, recatada e do lar”. Tendo como ponto de partida as fotografias documentais, o trio de curadores expande então o escopo da mostra, de modo a incluir também um conjunto de obras realizado por artistas contemporâneas – e que estarão presentes também nas exposições da Bienal do Whitney – como Lorna Simpson e Pat Ward Williams.

O esforço por desnudar os processos de construção social e cultural do feminino por meio da sujeira é realizado curatorialmente em três segmentos, dentre os quais destaca-se aquele reservado para as relações entre o feminino e o abjeto a partir dos escritos de Julia Kristeva e Georges Bataille. Tendo como horizonte crítico a pureza tão debatida no circuito artístico modernista estadunidense, a mostra aproxima a sujeira do abjeto, naquilo que este binômio é capaz de

² Há que se dizer que a maioria dos comentadores e críticos – a exemplo de Paul Richard, Michael Kimmelman, Peter Plagens, Dan Cameron e Thomas McEvelley – avaliou negativamente a exposição, em especial a sua denúncia direta ao lugar privilegiado do homem branco heterossexual. Dentre as críticas, contudo, aquelas mais generosas foram de McEvelley – que ressentiu a ausência de um debate dialético da diferença – e aquela de Roberta Smith.

³ Ainda participaram da Bienal: Andrea Fraser, Jimmie Durham, Gary Hill, Allan Sekula, Nancy Spero, Ida Applebroog, Kevin Wolff, Peter Cain, Chris Burden, Charles Ray e Shu Lea Cheang. No total, foram 82 artistas com trabalhos, em sua maioria, em vídeo, performance e instalação.

desnudar os processos simbólicos, sociais e subjetivos de nossa contemporaneidade. Especificamente, a mostra compreende o feminino enquanto abjeto por meio das obras de três artistas contemporâneos: Andrés Serrano (*Red River #3*, 1989), Cindy Sherman (*Untitled #237*) e Mary Ellen Carroll (*The Hand of Fatima and Keep Me Modest*, 1989). A utilização e a encenação de fluidos corporais (respectivamente, sangue menstrual e vômito) em fotografias de explícito apelo visual por parte de Serrano e Sherman, casadas com a instalação de Carroll focada, por sua vez, na exposição de fragmentos jornalísticos referentes aos efeitos da menopausa, expõem, em conjunto, os mecanismos de construção do feminino como abjeção. Em Serrano, um fluido corporal alheio ao mundo da arte é matéria-prima da obra; em Sherman, o autorretrato da artista enquanto substância nojenta; em Carroll, uma dupla abjeção do feminino disfuncional. Assim, tais obras seriam menos abjetas por si mesmas do que apontariam para os processos sociais, simbólicos e subjetivos da abjeção vinculados à feminilidade.

A relação entre o feminino e o abjeto em *Dirt and Domesticity* tem por base os próprios escritos de Julia Kristeva em que a autora considera o nascimento, isto é a expulsão do corpo materno, como protótipo por excelência da abjeção – em suas palavras, a “repressão originária” – sendo o cadáver o cúmulo da abjeção. Seria o nascimento, esta expulsão para dentro da ordem sócio-simbólica uma ação inaugural da abjeção que, ao longo da vida, experimentaríamos continuamente por meio de outros gestos de repulsa, repugnância, asco, nojo, espasmos, vômito, ânsia. As substâncias daí derivadas não seriam nem sujeitos nem objetos, apesar de sua origem interna fisiológica. Ao invés disso, elas seriam uma fronteira, o próprio limite, pois elas provêm do sujeito, mas são repelidas por ele, sem constituírem, por sua vez, contornos objetivos. “Um ‘qualquer coisa’ que eu não reconheço como coisa”, afirma Kristeva (1982, p. 2). Assim, se há uma espécie de simetria do objeto e do abjeto em relação ao sujeito, seria esta uma simetria inversa ou perversa, pois, enquanto há um desejo de sentido no objeto, no abjeto este sentido desmorona. Daí Kristeva afirmar que o abjeto é “aquilo que perturba uma identidade, um sistema, uma ordem. Aquilo que não respeita os limites, os lugares, as regras” (1982, p. 4). Daí também o abjeto instabilizar, por meio de distorções, corrupções e extravios, tanto os contornos subjetivos quanto aqueles sócio-simbólicos.

Outra exposição que explicitamente propõe uma relação próxima entre as construções do feminino e as imagens e os gestos da abjeção é, de fato, *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art*. De modo inverso a *Dirt and Domesticity*, que elege o abjeto como eixo de uma discussão sobre as construções do feminino, em *Abject Art*, o feminino desdobra-se significativamente nos três eixos da exposição, quais sejam: “The Maternal Body,” “Unmaking Modernist Masculinity,” and “Transgressive Femininity.” Conforme já se deve supor, esta exposição também reflete sobre o contexto sombrio estadunidense através de uma produção teórica e artística fundamentalmente feminista, sendo inclusive taxada pelo crítico Holland Cotter (1993) “como uma reprise virtual das duas

últimas bienais do Whitney”, dada a recorrência de obras de artistas como Robert Gober e Andres Serrano.

Contudo, há um aspecto em *Abject Art* que se distingue bastante das mostras anteriores e que será decisivo para a desconfiança de Rosalind Krauss quanto à apropriação do termo. Antes de se referir unicamente à produção artística contemporânea, como a Bienal do Whitney, e ao invés de partir da fotografia documental, como foi o caso de *Dirt and Domesticity*, esta exposição propõe reler a história da arte moderna sob a chave da abjeção, selecionando obras de artistas como Marcel Duchamp, Willem de Kooning, Louise Bourgeois, Cindy Sherman, Arshile Gorky e Eva Hesse. Nota-se, por esta lista, a presença de nomes fundamentais para o esforço crítico de re-escritura do modernismo realizado por Krauss ao longo de toda sua trajetória intelectual. Mais significativo do que isso é o fato de a terceira seção, “Unmaking Modernist Masculinity,” propor um encadeamento historiográfico entre Pollock, Warhol, Twombly e Morris, de modo bastante semelhante, se não idêntico, àquele realizado por Krauss tanto em seus escritos sobre Pollock quanto em “The Optical Unconscious” e “Formless”. Mas afinal, qual seria a objeção de Krauss quanto à abjeção?

O informe como abjeção do objeto

Em *L’Informe: Mode d’emploi*, tanto a iconologia quanto o formalismo são os principais alvos do questionamento de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois, 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. O interesse de Krauss e Bois pelo informe pode ser considerado enquanto um esforço 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*:

É muito fácil pensar no informe como o oposto da forma. Pensar em forma *versus* matéria. Porque esse “versus” sempre cumpre os deveres da forma, da criação de binários, da separação do mundo em pares de oposições por meio, como Bataille gostava de dizer, de “sobrecasacas matemáticas”. Forma versus matéria. Macho versus fêmea. Vida versus morte. Dentro versus fora. Vertical versus horizontal. Etc. Caos como o oposto da forma é o caos que sempre pode ser formado, por meio da forma que sempre está lá, à espera do caos. Em vez disso, vamos pensar no informe como aquilo que a própria forma cria, como a lógica agindo logicamente para agir contra si mesma dentro de si mesma, forma produzindo a heterológica. Pensemos não como o oposto da forma, mas

como uma possibilidade trabalhando no seio da forma, corroendo-a de dentro. Trabalhar, isto é, estruturalmente, precisamente, geometricamente [...] com uma estrutura desestabilizando o jogo no próprio ato de seguir as regras (KRAUSS, 1994, p. 166-7).

É a partir da redução estrutural do informe *batailliano* que se evidencia a distinção entre o projeto de Krauss-Bois e o conjunto de exposições que gravitou em torno da arte abjeta. A urgência desta distinção se deve sobretudo ao compartilhamento de obras entre as exposições respectivas à arte abjeta e à abordagem do informe *batailliano* por Krauss e Bois, obrigando Krauss, em “The Destiny of the Informe”, a “declarar por que e de que maneira [a abjeção] deve ser diferenciada nos termos mais fortes possíveis do projeto do informe” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 236).

Este esforço é o tópico principal 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. Nele, Hal Foster introduz o neologismo “Scatterological”, enquanto uma combinação entre as duas abordagens, descritas da seguinte maneira por Benjamin Buchloh: “‘Scatterological’ aponta para uma discrepância com a qual devemos lidar: essas noções são sobre o sujeito ou sobre a estrutura? ‘Scatter’ sugere estrutura e aponta para o informe. ‘Scatological’ envolve o sujeito e aponta para o abjeto” (FOSTER *et al.*, 1994, p. 3). Levando em consideração esta dicotomia – esta forma binária, portanto – entre sujeito e estrutura, a diferença central entre o abjeto e o informe reside no que Krauss denomina de servitude semântica (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 252), ou seja, o abjeto 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 pelas tendências expositivas do circuito artístico estadunidense:

A noção do informe, tal como enuncia a Bataille, ataca a própria imposição de categorias, visto que elas pressupõem que certas formas de ação estão ligadas a certos tipos de objetos. Mas o projeto de Kristeva é ele todo sobre a recuperação de certos objetos como abjetos – lixo, sujeira, fluidos corporais etc. Esses objetos recebem um poder de encantamento em seu texto. Eu acho que este movimento de recuperação dos objetos é contrário a Bataille. Percebo que minha própria preocupação nesta discussão é mostrar como os modos contemporâneos de anexação de Bataille sob a bandeira da abjeção são um movimento ilegítimo [...] Eu considero o informe como estrutural. Acredito que seja uma maneira encontrada por Bataille para agrupar uma variedade de estratégias que derrubam a forma de seu pedestal. A palavra invoca a noção de um trabalho, um processo; não é apenas uma maneira de caracterizar as substâncias corporais, de modo que os anteriormente desfavorecidos se tornam os privilegiados – como é o caso agora com a arte que invoca a “abjeção”. Esse parece ser um movimento infantil, o qual Bataille não

apoiaria. Mas a permissão para fazer tal movimento está lá, no seio do projeto de Kristeva, porque todo seu esforço parece ser sobre o retorno ao referente [...] Em seu trabalho, totalmente devedor do estruturalismo, há sempre um deslize que nos afasta da significação que surge em torno das oposições à significação compreendida enquanto nomeação. E é isso que eu vejo como subjacente ao uso atual da noção de abjeção – o deslizamento para nomear certas substâncias (FOSTER et al., 1994, p. 3-4).

“O que quer dizer que”, declara a ensaísta de outro modo, “‘a abjeção’, ao produzir uma temática de essências e substâncias, está em contradição absoluta com a ideia do informe” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 245). Na 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 um dicionário estável que impõe relações fixas entre símbolos e sentidos. 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. Nesse sentido, os fluidos 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.⁴ Como o informe então contornaria esta armadilha?

O interesse de Rosalind Krauss pelo informe *batailliano* precede em alguns anos a exposição *L'Informe: Mode d'emploi*. 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 Alberto Giacometti e a fotografia surrealista – e as operações do informe, surgindo desses empenhos as respectivas contribuições para as exposições “*Primitivism*” in *20th Century Art* e *L'Amour Fou*. Em “No More Play”, Krauss investiga 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. A ensaísta volta-se uma vez mais para *Suspended Ball*, criada exatamente no segundo ano de vida de DOCUMENTS. 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, considerada como “um caso emblemático do informe tal como ele foi desenvolvido por Bataille” (KRAUSS, 1994, p. 166).

Duas obras aqui são importantes para a análise de Krauss: *História do olho* e *Cão andaluz*. 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*.

⁴ Sendo esta a razão que os leva a não incluir, por exemplo, obras como *Artist's Shit* (1961), de Piero Manzoni

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 desta novela pornográfica, considerando-a um sistema estruturalmente fechado no qual “uma lógica formal está em ação contra a geografia do corpo, sua ordem, sua forma” (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 que considero das mais importantes de *Formless* –, os autores sublinham o caráter operacional da análise de Barthes, associando-a ao informe e também a Giacometti:

A natureza operacional da análise de Barthes é, portanto, clara. Esta máquina para colapsar uma possível identidade sexual distinta é, ao mesmo tempo, um sistema construído no interior da definição do informe: um procedimento para remover categorias e desfazer os próprios termos de significado/ser. A análise de Barthes não é menos pertinente à escultura de Giacometti. [...] Pois a perfeita ambivalência sexual na escultura de Giacometti [...] é feita para adentrar na mesma migração que ocorre na História do Olho, com um elemento enviado transformando-se no próximo (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 155).

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 “oposição situacional”. No abjeto, por outro lado, há dicotomias fixas, estabelecendo rigidamente os pólos da oposição em fronteiras permanentes, em vez de jogar com eles. Sendo assim, para estes autores, 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. Pois as exposições concernentes à arte abjeta indicam, conforme esclarece Hal Foster na mesa-redonda “The Politics of the Signifier: A Conversation on the Whitney Biennial”, “um certo desvio das questões da representação para as iconografias de conteúdo; uma certa mudança de uma

política do significante para uma política do significado” (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.

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 fica claro 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 “grid interpretativo” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 21), ou seja, como uma estrutura conceitual determinada organizada a partir dos vetores forma e conteúdo na qual as operações do informe *batailliano* “separam-se do modernismo, insultando a própria oposição de forma e conteúdo – que é em si formal, surgindo como de uma lógica binária – declarando-a nula e sem efeito” (KRAUSS-BOIS, 1999, p. 16).

Referências Bibliográficas

ALTSHULER, Bruce (org.). *Biennials and Beyond – Exhibitions that made Art History (1962-2002)*. Londres: Phaidon Press, 2013.

BARTHES, Roland. *A metáfora do olho*. In: BATAILLE, Georges. *História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

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.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

COTTER, Holland. *At the Whitney, Provocation and Theory Meet Head-On*. New York: New York Times, 13 agosto de 1993.

FOSTER, H.; BUCHLOH, B.; KRAUSS, R.; 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.

FUENMAYOR, Jesus; HAUG, Kate; WARD, Frazer (org.). *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*. New York : Whitney Museum of American Art,

1992.

KRAUSS, R.; BOIS, Y.; JOSELIT, D.; FOSTER, H.; BUCHLOH, B. Art since 1900: modernism, antimodernism, postmodernism. New York: Thames & Hudson, 2011.

KRAUSS, Rosalind; BOIS Yve-Alain. Formless – a user’s guide. Nova York: Zone Books, 1999.

KRAUSS, Rosalind. The Optical Unconscious. Massachusetts: MIT Press, 1994.

KRISTEVA, Julia. Powers of Horror – An Essay on Abjection. New York: Columbia University Press, 1982.

RICHARD, Paul. Scrawling in the margins, New York’s Whitney Biennial spits in the face of convention. In ALTSHULER, Bruce (org.). Biennials and Beyond – Exhibitions that made Art History (1962-2002). Londres: Phaidon Press, 2013.

SMITH, Roberta. At the Whitney, a biennial with a social conscience. In ALTSHULER, Bruce (org.). Biennials and Beyond – Exhibitions that made Art History (1962-2002). Londres: Phaidon Press, 2013.

SUSSMAN, Elisabeth. Coming Together in Parts: positive power in the art of the nineties. In SUSSMAN, Elisabeth (org.) 1993 Biennial Exhibition. New York : Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, 1993.