

Tradução: Leonardo Nones

Interview with Rosalind Krauss\*\*

**palavras-chave:**

Rosalind Krauss; *medium*;  
instalação de arte

Nesta entrevista, realizada em 2012 e originalmente publicada no jornal *The Brooklyn Rail*, Rosalind Krauss debate com Yve-Alain Bois os principais argumentos presentes em seu livro *Under Blue Cup* [Sob a Xícara Azul], lançado em 2011. A severa crítica feita pela autora, do fenômeno internacional das instalações de arte, é defrontada com a própria experiência crítica de Bois, a partir do trabalho de determinados artistas que, segundo ela, importam justo na medida em que propõem a crítica dos meios artísticos tradicionais sem que, por isso, revelem indiferença a eles – sem, portanto, abrirem mão da crítica dos enquadramentos que afetam o aparecimento de todo trabalho de arte, e, por consequência, sem que ignorem uma memória pregnante do cubo branco. O diálogo, que revela traços da formação intelectual de ambos, lança luz a diferentes métodos de trabalho e à centralidade da noção de forma na arte mais experimental do século XX.

**keywords:**

Rosalind Krauss; *medium*;  
installation art

In this interview, done in 2012 and originally published in the *Brooklyn Rail* journal, Rosalind Krauss debates with Yve-Alain Bois the main questions focused in *Under Blue Cup*, her book launched in 2011. The severe criticism addressed by the author to the international dissemination of installation art is confronted with Bois own critical stand on the subject, both of the critics approaching a set of artworks which, according to Krauss, are interesting as far as they perform a criticism of the *medium*. Notwithstanding this criticism, she argues, these works are not at all indifferent to the question of the *medium* in their own works – rather, they are deeply attentive to the multiple framings experienced by any artwork, and a *fortiori*, to the pregnant memory of the white cube it encloses. The dialogue, showing interesting features of the intellectual background of both critics, also illuminates the different methods at work in both, and points out to the central role played by the idea of form in the most experimental art done in the 20th Century.

1. Rosalind Epstein Krauss (Washington, DC, 1941) formou-se em história da arte pela Wellesley College em 1962. Quatro anos mais tarde iniciava sua produção crítica escrevendo para a *Artforum*. Defendeu em 1969 sua tese de doutorado em Harvard University,

\* Institute for Advanced Study (IAS), Princeton, EUA.

Por ocasião do lançamento da publicação *Under Blue Cup* [Sob a Xícara Azul]<sup>2</sup>, de Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois visitou a autora em seu apartamento no SoHo, para falar sobre a gênese que a levou a este volume particular, e também sobre outras coisas.

*Yve-Alain Bois:* Vou começar exatamente pela primeira linha de seu livro, em que você diz: “Instigado por mais de uma década de exasperação diante do espetáculo da arte meretrícia chamada instalação, este livro se tornou possível graças a...”, daí seguindo-se os agradecimentos. Entendo a aversão e o aborrecimento em relação às instalações, mas alguns dos artistas que você chama de “cavaleiros brancos”<sup>3</sup> – os cavaleiros que vêm salvar o *medium*, previamente auspiciado pelo cubo branco – criam instalações. Harun Farocki, Sophie Calle ou Christian Marclay, eles fazem, sim, trabalhos nessa “coisa” – se é um *medium*, eu não sei – chamada instalação. O que você vê na obra deles de totalmente diferente da grande maioria de produções em instalação?

*Rosalind Krauss:* Começarei com Farocki. Descobri seu trabalho em uma exposição maravilhosa na Galerie Nationale du Jeu de Paume, em Paris, e o que de fato chamou minha atenção foi a obra *Interface*, na qual o que era mostrado – comento isso no livro – era o próprio Farocki em sua sala de edição falando sobre como ele não conseguia conceber um vídeo sem a presença de duas telas, lado a lado. *Interface* é exatamente isso: duas telas, dois monitores, lado a lado, montados em pedestais individuais. O que me impressionou foi que o olho tem que passar entre eles para poder acompanhar o vídeo. E enquanto você passa de um monitor a outro, seu olho desliza entre eles e, de certa forma, ricocheteia na parede do museu, que podemos chamar de parede do cubo branco. Há então esse sentido em que o que quer que possa ser chamado de instalação é antagonizado pelo modo como a superfície do cubo branco é prefigurada, porque você precisa confrontá-la. De fato, acho que falar sobre o trabalho de Farocki simplesmente como instalação é um grande equívoco, e no catálogo da exposição fazem isso, sem dúvida. Para mim, o artista emerge como uma figura extraordinária, que nos força a confrontar o cubo – referido por mim em certo ponto do livro como uma piscina –, de modo a afastá-lo da ideia

sobre o escultor David Smith, com Clement Greenberg como orientador. Em 1971 era alçada à condição de editora na revista; dissidências internas levam-na, cinco anos mais tarde, a deixar a *Artforum* para fundar, junto a outros, a revista *October*. Lecionou em Massachusetts Institute of Technology, Princeton University, Hunter College, City University of New York e é atualmente professora titular da Columbia University. Além de *Under Blue Cup* (2011), também é autora de *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *The Picasso Papers* (1999), *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999) e *Perpetual Inventory* (2010). Junto a Yve-Alain Bois organizou a exposição e a publicação *L'Informe: mode d'emploi* (1996), em Paris, no Centre George Pompidou. Krauss veio ao Brasil para participar do seminário “Reconfigurações do Sistema da Arte Contemporânea: III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes”, em São Paulo, em 2009 [N.T.].

\*\* BOIS, Yve-Alain. Art in conversation: Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois. **The Brooklyn Rail**, New York, 1º fev. 2012. Disponível em: <<https://bit.ly/2RixZm0>>. Acesso em 27 nov. 2018. Esta versão em português da entrevista foi realizada por Leonardo Nones como parte da pesquisa de mestrado que desenvolve desde 2017 junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo [PPGAV-ECA-USP] sobre a crítica e historiadora da arte Rosalind Krauss [N.E.].

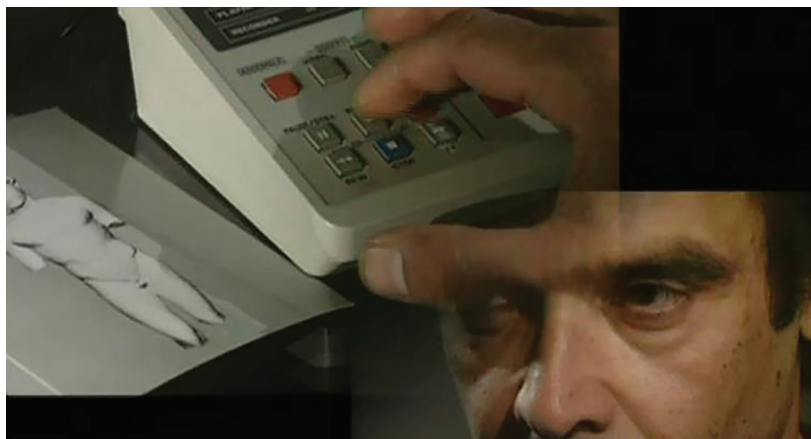
2. KRAUSS, Rosalind. **Under Blue Cup**. Cambridge, MA; London: The MIT Press, 2011.

3. Sobre os “cavaleiros”, Krauss discorre em *Under Blue Cup*: “O foco [do livro] são aqueles poucos artistas que tiveram a coragem de resistir ao expurgo “aneurismático” do visual, um expurgo que pretende enterrar a prática de *mediums* específicos sob o opróbrio de uma moralização insossa contra os fundamentos da própria arte: o objeto estético que aí se abjura como pura mercadoria, e a especificidade do *medium*, que é aí repellido como algo inadequadamente filosófico. *Under Blue Cup* chamará esses defensores da especificidade de ‘cavaleiros do *medium*’” (Ibidem, p. 32). O termo usado pela autora é uma citação direta do texto *Knight’s Move*, de Viktor Shklovsky, expoente do formalismo russo: “existem muitas razões para a peculiaridade do movimento do cavaleiro no jogo de xadrez, a primeira delas sendo a convenção da arte.... A segunda é que o cavaleiro não é livre: ele se move na diagonal porque o caminho direto lhe é interdito” (SHKLOVSKY, Viktor, 2005, p. 3 apud KRAUSS, Rosalind, 2011, Loc. cit.). [N.T.]

do museu como palácio, mausoléu. Uso essa imagem pensando nos limites de uma piscina. Elas não apenas limitam o campo, mas também formam uma superfície sólida, uma superfície compacta contra a qual você, como nadador, se impulsiona a fim de retornar através da água. Nesse sentido, o cubo branco é uma espécie de...

*Yve-Alain Bois*: Superfície de resistência.

*Rosalind Krauss*: [É] como uma superfície contra a qual o olho tem de rebater. Para mim isso é muito importante, e é importante para Farocki. Não o sentido de que as imagens estão dispostas em algum tipo de constelação que as transformaria em algo parecido com uma instalação. Depois, você perguntou sobre Sophie Calle, e meu esforço constante é encontrar o que chamo de “suporte técnico” como um substituto para os suportes tradicionais – “técnico” enquanto oposto ao “artesanal”, e “suporte” como um modo de generalizar a especificidade dos *mediums*<sup>4</sup> tradicionais, como madeira ou mármore e óleo sobre tela – porque penso que, com o pós-modernismo, a arte conceitual e a desconstrução, a ideia de um *medium* foi, sem dúvida, completamente dissolvida. Quanto ao “suporte técnico” do trabalho de Calle, parece-me ser o fotojornalismo, de certo modo, a busca por um indivíduo ou testemunha, à maneira de fotojornalistas tentando recriar o assunto de um mistério, como aconteceu em *Watergate*. Seu *The Address Book* e muitos outros trabalhos têm a ver com entrevistas com um modelo forense.



**Fig. 1.**

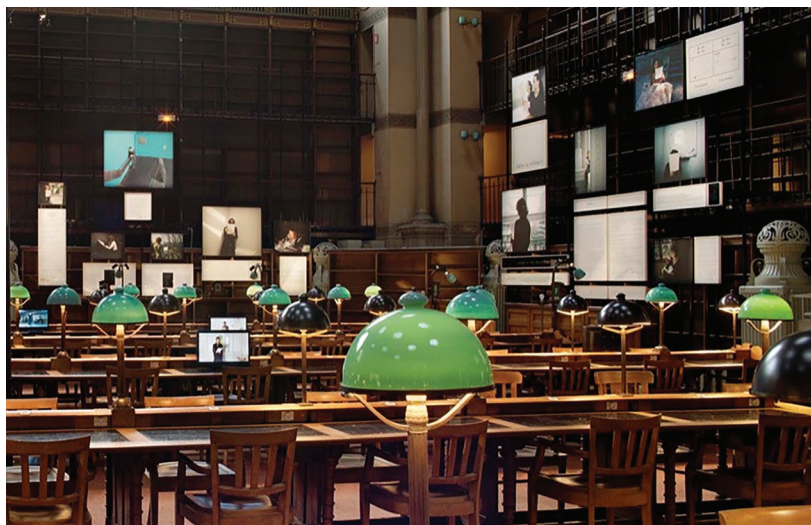
Harun Farocki, *Interface*, 1995, vídeo, colorido, 24 min, Alemanha.

*Yve-Alain Bois:* Na verdade, a respeito de Sophie Calle, talvez haja algo de que discordamos: não acho que as instalações dela sejam tão interessantes *per se*. Acredito que elas são livros expandidos. Basicamente vejo-a como escritora. Eu disse isso a ela: “por que você precisa fazer ampliações enormes daquelas coisas?”. Pois como livros, elas são fantásticas. Acho que ela é uma ótima contadora de histórias, dentre outras coisas.

*Rosalind Krauss:* Bem, aqui eu discordo de você, ao menos no que diz respeito à obra *Take Care of Yourself* [Cuide-se]. É uma obra de grandes dimensões que preencheu o pavilhão francês da Bienal de Veneza de 2007 e foi depois reconstruída em uma versão ainda mais ampliada na Bibliothèque Nationale, em Paris. Todo o trabalho gira em torno de uma carta de rompimento escrita por um rapaz com quem ela havia tido um relacionamento, e que conclui com essa frase incrivelmente hipócrita: “cuide-se”. Ao entrarmos recebíamos uma carta, que de fato consistia em monitores dispostos sobre as mesas de leitura da Bibliothèque Nationale, e várias atrizes e outras profissionais, todas mulheres, liam a carta. Eram atrizes como Jeanne Moureau, Miranda Richardson, todas essas pessoas lendo a carta. O que de fato importa sublinhar é que você estava na sala de leitura da Bibliothèque Nationale, e de algum modo essas leituras se comunicavam com os livros nas prateleiras, como se fosse com a face do cubo. A maneira como a peça parece se referir ao suporte técnico de Calle revela-se no fato de que, enquanto ouvimos e assistimos a essas leituras da carta, nos perguntamos quem poderia ser o autor e, claro, chegamos à conclusão de que é a própria Sophie Calle, e de que há uma espécie de ironia no fato de que o trabalho dela é sempre sobre encontrar alguém que está desaparecido, sendo que neste caso quem desapareceu foi ela mesma. Não, entretanto, à maneira de um registro autobiográfico; trata-se, antes, de um modelo forense.

---

4. Na primeira ocorrência em sua obra *“A Voyage on the North Sea”*, daquilo que Krauss chama de “condição post-medium”, a autora explica a opção pelo termo *medium*: “No decorrer do texto usarei *mediums* como o plural de *medium* para evitar a confusão com *media*, termo que reservo às tecnologias de comunicação”. Nesta tradução, a decisão da autora foi respeitada. KRAUSS, Rosalind. **“A Voyage on the North Sea”**: Art in the Age of the Post-Medium Condition. New York: Thames & Hudson, 1999, p. 7 [N.T.]



**Fig. 2.**

Sophie Calle, *Take Care of Yourself*, 2007, instalação, 108 elementos, dentre eles filmes, ampliações, textos e cartazes. Bibliothèque Nationale, Paris.

*Yve-Alain Bois*: No entanto, a carta é real. Ela foi escrita por um homem que, de fato, eu conheci! [Risos].

*Rosalind Krauss*: Sério? Que assombro!

*Yve-Alain Bois*: Mas ela sempre encenou sua autobiografia, e é um tipo de reconstrução paródica constante do *self*. Na verdade, a respeito desse trabalho, é provavelmente a primeira instalação dela que funcionou. Eu a vi nos dois locais. Em Veneza também funcionou. Sempre pensei que isso se deveu ao fato de que em Veneza o curador foi Daniel Buren. E você sabe como ela o escolheu?

*Rosalind Krauss*: Ela fez anúncios.

*Yve-Alain Bois*: Ela publicou anúncios em diversos jornais (inclusive no *Le Monde*). Daniel era o único que tinha um bom projeto para realizar com ela, por isso ela o escolheu. Como você sabe, ele tem uma grande experiência com instalações, acho que isso ajudou. Todas as outras instalações dela que eu havia visto antes eram algo forçadas, não necessárias. Isto se aplica particularmente a instalações em que ela simplesmente amplia as páginas de um livro (como no caso de *Exquisite Pain* [Dor Refinada]), apresentada no Centro Georges Pompidou em 2003. Não existia esse rebatimento da parede do cubo que você menciona.

Voltando a outro de seus cavaleiros, e quanto a James Coleman? Poderíamos dizer que ele também faz instalações. O modo como suas projeções são instaladas é importante para ele. Não é simplesmente um punhado de slides. A apresentação, o modo de apresentação, o fato de você conseguir ver o carrossel, o projetor, todo o aparato técnico, é tudo parte do projeto dele.



**Fig. 3.**

Sophie Calle, *Exquisite Pain*, 2003, instalação, Centre George Pompidou, Paris.

*Rosalind Krauss:* Sim, de fato, e James não permitiria nenhuma montagem de seu trabalho que não fosse realizada por ele mesmo, tampouco permitiria que o trabalho se espalhasse por meio de reproduções; ninguém além dele pode montar as obras. O aspecto no qual creio que reside esse sentido do desvio [*push off*] – isto é, onde o suporte técnico se mostra em funcionamento – é que as obras são slides num carrossel, num projetor. Você ouve o slide entrando no compartimento das lentes do projetor, o girar do carrossel, e depois o slide sendo substituído por outro, há essa crepitação constante do dispositivo. No trabalho que ele nomeou *INITIALS* [INICIAIS], o título tem a ver, em parte, com as iniciais talhadas em uma árvore da propriedade de Lady Gregory, de nome Coole Park<sup>5</sup>. Assim, você tem O'Casey, O. C., Oscar Wilde, O. W., Yeats, W. Y. – todos esses escritores famosos celebrando a renovação da literatura irlandesa, que Yeats e Lady Gregory organizaram e na qual se empenharam. Claro, tão logo essa árvore começou a ser talhada com as iniciais, muitos visitantes do parque principiaram a talhar as suas próprias iniciais, como num grafite. A árvore foi cercada, mas ainda assim as pessoas naturalmente pulavam a cerca para prosseguir com os gra-

**5.** O Coole Park localiza-se em Gort, no condado de Galway, Irlanda. A propriedade pertenceu à família Gregory, com sua residência principal tendo sido erigida no século XVIII. Em 1880, William Henry Gregory, bisneto do primeiro proprietário, casa-se com Isabella Augusta Persse, posteriormente conhecida como Lady Gregory, mecenas que reuniu no local os principais expoentes da literatura irlandesa da época; autores como William Butler Yeats e George Bernard Shaw, assíduos de Coole Park, talharam as iniciais de seus nomes nas árvores a que o trabalho de Coleman faz referência [N.T.].

fites, e é disso que trata *INITIALS*. No trabalho, Coleman cria essas apresentações de slides com áudio, em que há uma voz ou a de diversos atores lendo um roteiro, e em *INITIALS* a pessoa que lê é um garotinho com sua voz aguda, estridente, e ele soletra palavras como C- O- N- D- U- I- T- S, conduítes. É muito difícil identificar a palavra, compreender a palavra que ele soletra. Então, você tem essa espécie de batida das letras pronunciadas separadamente, que se equilibra com o clique do carrossel – à medida que os slides vão se sucedendo, e creio que é esse o sentido da relação do áudio... o sentido do próprio aparato – é ele que afasta o trabalho de Coleman da condição de mera instalação.

Você também mencionou Christian Marclay. O *Video Quartet*, dele, é montado em uma parede com quatro telas de DVD, transmitindo contíguas umas às outras. Todos os DVDs trazem filmes sonoros: musicais, filmes de terror (lembra-se do grito no chuveiro em *Psicose?*). Mas o “suporte técnico” é a sincronidade que sustenta o filme sonoro. *Video Quartet* tem que “apontar o silêncio” para podermos “ver” sua transformação em som. Apontar o silêncio é quase impossível, se pensarmos em como se poderia fazer isso. Mas Marclay inventa tropos surpreendentes para tanto. Frequentemente, eles ocorrem dentro de um único quadro – tornando ociosa a ideia de “instalação” no trabalho dele.



**Fig. 4.**

James Coleman, *INITIALS*,  
1994, instalação, 1 projetor, 89  
dispositivos (35 mm), 24 x 36,  
cor, 1 CD áudio (inglês) 18 min,  
1 base de plexiglas.

**Yve-Alain Bois**

Entrevista com

Rosalind Krauss

**Fig. 5.**

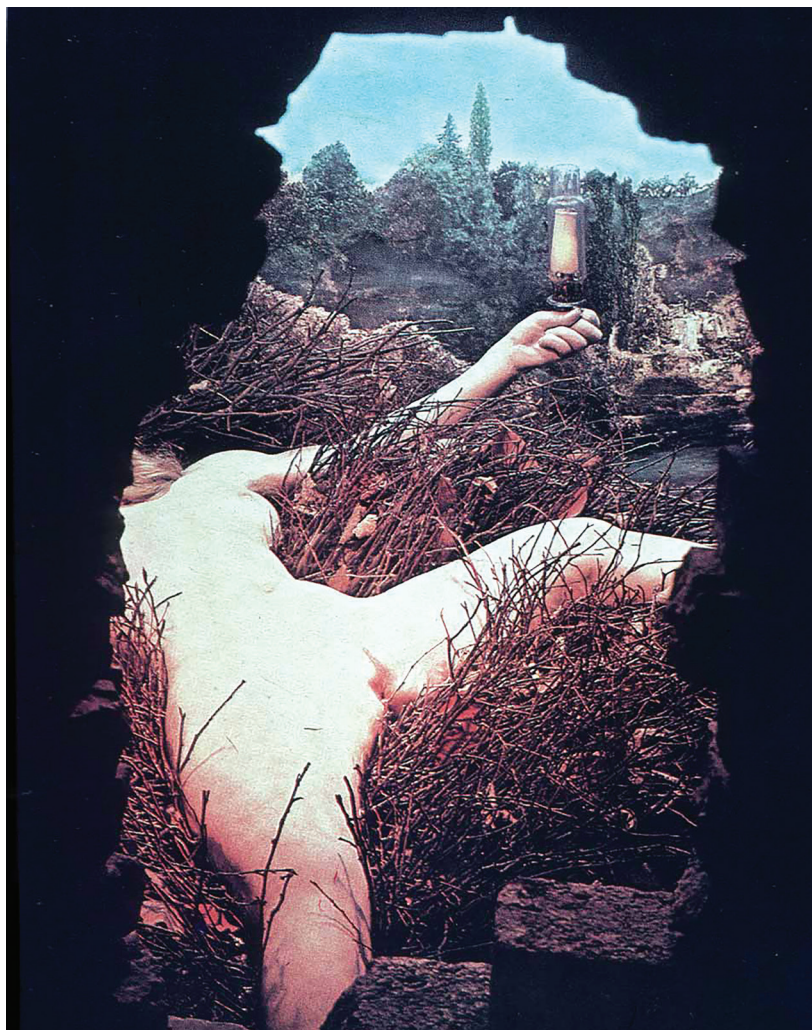
Christian Marclay, *Video Quartet*, 2002, vídeo, 4 projeções, cor e som (estéreo), 14 min.

*Yve-Alain Bois*: Ao longo do livro – embora você não o mencione frequentemente, acredito – Duchamp é um vilão, toda vez em que é citado. Entretanto, no que concerne a instalações, parece-me que muito precocemente ele pensou sobre o problema como um tipo de cubo branco ao qual se confrontar ou contra o qual se rebater. De certa maneira, as instalações dele estariam mais próximas do seu modelo do que daquele que você descarta como puramente ilustrativo ou algo do tipo. Entendo o porquê de Duchamp não ser um de seus cavaleiros brancos, considerando a decisão dele de apagar fronteiras e coisas assim. Mas a propósito das instalações que fez – os sacos de carvão suspensos no teto na *Exposition Internationale du Surrealisme*, de 1938, em Paris; a trama de fios invadindo o espaço da exposição *First Papers of Surrealism*, de 1942, em Nova York –, acho que ele pensou sim sobre o espaço do cubo branco, não como algo a ser aniquilado, mas sobre o qual refletir.

*Rosalind Krauss*: No *Étant donnés*, de Duchamp, o pequeno *peep show* cancela o preceito fundador do museu como espaço compartilhado por uma coletividade de observadores, de modo que, numa visão kantiana, a proposição estética “isso é belo” só pode ser pronunciada como se por uma “voz universal”. Além disso, Arthur Danto identificou Duchamp como o fundador da Estética Institucional, que tem a ver com o fato de que é apenas ao ingressar no espaço do museu, da feira de arte ou da galeria que a obra se afirma como obra de arte, porque declara-se a si mesma pertencente a esse espaço sagrado da estética. O trabalho de Thierry de Duve sobre Duchamp é, de todo modo, sobre como ele força uma afirmação ostensiva do observador, que equivale a: “isso é arte”<sup>6</sup>.

6. Thierry de Duve cita Rosalind Krauss em diversos momentos de seu livro *Kant after Duchamp* (1996). Krauss foi a revisora do sexto capítulo e também traduziu para o inglês o primeiro, sexto e sétimo capítulos da publicação. Embora o autor apresente partes desta discussão em outros ensaios, o livro compila suas principais ideias acerca do tema. Há traduções de textos do autor feitas por Krauss na revista da qual é fundadora, *October*: “Andy Warhol, or the Machine Perfected” (n. 48, p. 3-14, 1989), “Yves Klein, or the Dead Dealer” (n. 49, p. 72-90, 1989), “Marcel Duchamp, or the ‘Phynancier’ of Modern Life” (n. 52, p. 60-75, 1990) e “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism” (n. 70, p. 60-97, 1994). A revista *Ars* traduziu para o português ensaio do autor: DUVE, Thierry de. A arte diante do mal radical. Tradução Juliana Moreira. *Ars*, São Paulo, v. 7, n. 13, p. 64-87, 2009 [N.T.].



**Fig. 6.**

Marcel Duchamp, *Étant donnés* (interior), 1945-1966, diversas mídias; dimensões: 177,8 × 124,5 cm, Philadelphia Museum of Art, Filadélfia.

*Yve-Alain Bois:* O argumento dele, se me lembro corretamente, é que Duchamp basicamente suprimiu a questão da especificidade mudando tudo para a questão da generalidade.

*Rosalind Krauss:* Exatamente. E essa também é a posição de Joseph Kosuth. Pai e organizador da arte conceitual, ele diz que aquilo a que Duchamp compele é a proposição “isso é arte”, desse modo apresentando a definição da arte em vez da definição da pintura ou da escultura; porque para Kosuth a arte é geral, enquanto que pintura e escultura são específicas – e o que queremos é esse sentido da definição geral de arte. O que você tem com Duchamp é

a substituição da experiência do cubo branco, geralmente uma experiência visual e cinética dessa superfície contra a qual seu olho ricocheteia e rebate, por essa proposição ostensiva – “isso é uma obra de arte” – pela condição de linguagem “esta é a definição de arte”. Por isso acredito que o *ready-made*, quem fez o *ready-made*, não pode ser um “cavaleiro do *medium*”, e também, como você assinala, Duchamp é o produtor de instalações; na medida em que a instalação de arte é a inimiga da concepção modernista de arte, ela é portanto inimiga do meu livro.

*Yve-Alain Bois*: Mas eu realmente acho que algumas das primeiras instalações dele funcionam de uma forma diferente, e que dialogam com o cubo branco. Sabe aquela com os fios...

*Rosalind Krauss*: Não concordo com você.

*Yve-Alain Bois*: Acho que temos que concordar que discordamos, então. Ainda uma outra questão. Quero lhe perguntar sobre desconstrução. Na *October*, sua importância foi extraordinariamente providencial no que concerne, por assim dizer, às estratégias desconstrutivas no discurso sobre arte neste país<sup>7</sup>. Nesse livro, a desconstrução aparece frequentemente como uma espécie de força negativa. Em muitos lugares se diz que ela tomou parte, junto a outras forças – a arte conceitual, o pós-modernismo, todas essas coisas – da criação daquilo que você apresenta como esse “monstro” da arte de instalação. Gostaria de perguntar-lhe sobre o que pensa hoje sobre desconstrução.

*Rosalind Krauss*: Bem, o conceito de *Under Blue Cup* é essa questão “quem você é”, conforme a história que eu relato sobre ter tido aneurisma e feito terapia cognitiva a fim de treinar novamente minha memória. O que dizem, nessa situação terapêutica, é que se você é capaz de lembrar quem você é, o que pessoas que estiveram em coma frequentemente não conseguem, você pode ensinar a si mesmo como lembrar de qualquer coisa. O conceito que uso é que o *medium* é uma via para o artista, pintor, escultor, quem quer que seja, lembrar quem ele ou ela é, nos termos da história nesse *medium*. A divisão das artes que começa, de fato, na Idade Média,

---

7. Em 1976, ao lado de Annette Michelson, Krauss funda a revista *October*, ativa até hoje. Quando lançada, a publicação, cujo nome é uma referência ao filme de Sergei Eisenstein, *October* (1928), visava estimular a produção crítica norte-americana em torno das diversas manifestações artísticas que haviam despontado no país em anos recentes. Atualmente, o corpo editorial reúne, além de Krauss, autores reconhecidos no debate da arte moderna e contemporânea: Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Leah Dickerman, Silvia Kolbowski, Hal Foster, Denis Hollier, entre outros. Krauss teve um papel notável na difusão, no meio norte-americano, das ideias do chamado pós-estruturalismo, tendo traduzido para a revista textos de Gilles Deleuze, Jean-Paul Sartre, Emmanuel Levinas e Roland Barthes, respectivamente: “Plato and the Simulacrum” [Platão e o Simulacro] (*October*, n. 27, p. 45-53, 1985); “Reflections on the Jewish Question: a Lecture” [Reflexões sobre a Questão Judaica, Uma Conferência] (*October*, n. 87, p. 32-46, 1999); “Existentialism and Anti-Semitism” [Existencialismo e Anti-Semitismo] (*October*, n. 87, p. 27-31, 1999); “From the Neutral: Session of March 11, 1978” [O Neutro: Conferência de 11 de março de 1978] (*October*, n. 112, p. 3-22, 2005). Dentre os inúmeros textos de Krauss publicados na *October* e que se tornariam emblemáticos no debate

da arte contemporânea, destacamos: "Video: the Aesthetics of Narcissism" (*October*, n.1, p. 50-64, 1976) e "Sculpture in the Expanded Field" (*October*, v. 8, 1979, p. 30-44), ambos traduzidos para o português: KRAUSS, Rosalind. Vídeo: a estética do narcisismo. Tradução Rodrigo Krul e Thais Medeiros. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 16, p. 144-157, 2008; Idem. A escultura no campo ampliado. Tradução Elizabeth Carbone Baez. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984 [N.T.].

na qual você tem as guildas – dos escultores, pintores, produtores de vitrais – que eram aprendizes em guildas separadas e, enquanto um membro ou aprendiz de uma guilda, havia a percepção de quem você é. Esse conceito de “quem você é” vai obviamente na contramão da posição de Derrida, de sua extraordinária crítica da ideia de autopresença, e, portanto, daquilo em que se baseia a ideia desse “alguém que você é”. Quer dizer, autopresença é o que a desconstrução realmente quer dismantelar, a fim de expor aquilo que Derrida chama de fantasia metafísica ou mito.

*Yve-Alain Bois*: Pelo fato de o livro tratar, de certo modo, da reconstituição de um recobrar do *self*, então construção, em vez de desconstrução, torna-se central?

*Rosalind Krauss*: Senti que precisava reconhecer o desmantelamento da ideia de “quem você é” promovido pela desconstrução, que eu não podia fingir que isto não havia tido um grande efeito na situação da teorização da ontologia do *medium* específico que o modernismo havia levado a cabo – no pensamento sobre o ontológico na filosofia e na teoria nos Estados Unidos e, por certo, na Europa. Pareceu-me que não havia como fingir que isto não havia acontecido.

*Yve-Alain Bois*: Especialmente porque você foi responsável por trazer isto para cá, nos seus primeiros textos e no que se publicou na *October*. Na verdade, há algo de fato muito singular neste livro: o “eu” (“Eu, Rosalind Krauss”), retorna, mas não diretamente. Você não diz “eu”. É o livro que fala. Frequentemente, nele você diz: “de acordo com *Under Blue Cup*”. Dessa maneira, o livro se torna um mecanismo. Há um retorno aí, com muita frequência – essa autor-reflexividade do livro – algo que, conforme creio, é um dado novo em sua escrita. Suponho que isso se deva ao fato de que o livro inteiro tem a ver com um recobrar do *self*.

*Rosalind Krauss*: Isso é absolutamente verdadeiro. Escrevi o livro enquanto me recuperava do aneurisma cerebral, e percebi que textos que havia escrito antes disso, um longo ensaio sobre Kentrige<sup>8</sup> e outro sobre Broodthaers<sup>9</sup>, eu simplesmente não poderia ter escrito depois porque esses ensaios se sustentam como que em ma-

8. Idem. “The Rock”: William Kentridge’s Drawings for Projection. *October*, Cambridge, MA, n. 92, p. 3-35, 2000 [N.T.].

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

labarismos, mantendo todas essas diferentes bolas, bolas teóricas, suspensas no ar. Meu cérebro simplesmente suportou aquilo. E à medida em que o livro, de certa maneira, se torna um jeito de pensar, eu o apresento quase como um personagem. Como um personagem que vejo em terceira pessoa.

*Yve-Alain Bois:* É, de fato, muito impactante. Um novo método.

*Rosalind Krauss:* Bem, uma das coisas que percebi ao escrever depois do aneurisma foi que a minha voz de escritora havia se tornado demasiado dura, de modo que não conseguia mais escrever. Ela não era fluida, era muito, muito sem vida. E, como queria escrever sobre essa sequência de instalações na Documenta X<sup>10</sup>, me dei conta de que deveria reaprender a descrever, já que essa parte do livro consiste numa série de descrições dessas instalações. Assim, senti que devia voltar à escola para aprender como escrever, e me perguntei: quem é o autor que consegue escrever descrições que você de fato lê? Que escreve livros com descrições que você realmente lê? E pensei: Dickens. Li *Bleak House*<sup>11</sup> [A Casa Assombrada] com concentração extraordinária e atenção analítica. Como ele faz isso, me perguntei. Uma das maneiras está ligada ao fato de que por detrás de cada poste de iluminação, cada caixa de correio, um novo personagem surge. Assim, você tem uma constante multiplicação de personagens que se movem por Londres, e você prontamente os segue – este se torna um modo de a descrição alcançar o caráter das pessoas. Desse modo, é como se eu tivesse aprendido por meio dos livros, daí o livro tornar-se quase uma espécie de personagem no processo da escrita. Outro autor com quem aprendi – você sabe que o livro começa num tom autobiográfico, e acho que isso poderia soar um pouco constrangedor, então pensei: quem escreve autobiografias sem que isso se mostre meio constrangedor? Claro, quem faz isso é Gertrude Stein. Novamente, analisei: como ela faz isso? Uma das maneiras é a prosa sincopada, que toda a pontuação é suprimida. Removi as vírgulas em série e gostei do *staccato* que se gerou – você não tem A vírgula B vírgula C vírgula e algo a mais. O texto simplesmente flui entre esses vários substantivos. Claro que meu editor na MIT Press colocou todas de volta. Ele as repôs e eu implorei a ele para não fazer isso. Eu disse: “gosto do modo como essa prosa se parece com as de Gertrude Stein”.

10. A “Documenta X” ocorreu no ano de 1997 e contou com a direção artística de Catherine David, primeira mulher a assumir esta posição. Krauss inicia o segundo capítulo de *Under Blue Cup*, “On the road” (título emprestado a uma obra de Ed Ruscha, de 2009), tratando da exibição de maneira bastante irônica. Para David, a exibição apresentava ao público um “cubo negro” – conceitualmente próximo das salas de cinema e teatros – o que, para a curadora francesa, demarcaria o colapso do “cubo branco” como espaço reificado da arte. Krauss, por sua vez, oferece um contra-argumento à premissa de David, propondo trabalhos que não deixaram de dialogar com o “cubo branco” [N.T.].

11. DICKENS, Charles. **Bleak House**. North Hempstead: Dover Publications, 2017. Edição brasileira: **A Casa Assombrada**. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2018 [N.T.].

*Yve-Alain Bois*: No final, quem venceu?

*Rosalind Krauss*: Claro que foi ele! O editor tem a última palavra. Eu tentei novamente retirá-las.

*Yve-Alain Bois*: Que pena, isso teria sido um tanto surpreendente. Mudando para algo completamente diferente, gostaria de lhe perguntar sobre o uso que faz da palavra “pós-modernismo” no livro. Em um antigo ensaio sobre “pós-modernismo”, Hal Foster escreveu que existem dois tipos de “pós-modernismo”: o reacionário – como o de Anselm Kiefer – e o vanguardista, como o de Sherrie Levine, Louise Lawler, artistas que eram apoiados pela *October*. Mas você não se pronuncia sobre estes. Quando emprega o termo “pós-modernismo” você alude – parece-me – ao retorno a um Romantismo quase pré-modernista (é assim que vejo Kiefer e companhia). Qual é o raciocínio por trás da palavra “pós-modernismo” no que diz respeito a essas pessoas? De todo modo, estava pensando por quê “pós-modernismo”, neste livro, nunca se refere aos artistas que você privilegiou (e aos quais costumava rotular dessa maneira). Pessoalmente, evito sempre usar essa palavra sem aspas, porque de fato nunca acreditei que existisse aí algo “pós”. Mas esse é o meu entendimento. Fiquei impressionado, entretanto, com o fato de que quando você o emprega é automaticamente para descrever o assim considerado tipo reacionário, de retorno aos grandes gestos da pintura ou escultura, bronze etc. Por quê?

*Rosalind Krauss*: Para mim, cobrir a tela com palha, como faz Kiefer, é, de fato, ignorar os limites da piscina, de modo que você, na verdade, não tem aqui o que havia no cubismo, algo como o contato com a trama da tela ou com o suporte. O pós-modernismo, seja em pintura, escultura ou arquitetura – e ele surge primeiramente na literatura crítica de arquitetura – é uma tentativa de enterrar o *medium*, de dissimulá-lo<sup>12</sup>. Um dos exemplos que me ocorre é o modo como a arquitetura pós-modernista acaba em uma representação focada no arquitetônico, antagonizando frontalmente o Estilo Internacional ou a arquitetura modernista. Penso na obra de Michael Graves, no edifício Portland, em que o que se tem é essa colossal representação de uma coluna, que passa a ser a representação de todos esses edifícios cívicos, como bancos e prefeituras, em que você tem...

12. Krauss é coautora do livro **Houses of Cards**, idealizado por Peter Eisenman. Compilando o memorial descritivo de algumas “casas” projetadas por Eisenman, o livro apresenta um apanhado histórico assinado por Krauss examinando o termo “pós-modernismo” e sua relação com a produção arquitetônica do período. Cf. EISENMAN, Peter; KRAUSS, Rosalind; TAFURI, Manfredo. **Houses of Cards**. Oxford: Oxford University Press, 1987 [N.T.].

*Yve-Alain Bois: O retorno às Ordens.*

*Rosalind Krauss: As colunatas e o retorno às Ordens. Essa representação de uma coluna dórica tem a ver com o como Michael Graves simplesmente abandona o Estilo Internacional ou modernista: Le Corbusier, Gropius, Mies. Há o sentido de que é preciso pensar a arquitetura através de sua gramática de carga, suporte e revestimento. Quanto a Lawler, Levine e Sherman, vejo que elas fazem jus à ideia de que a fotografia permite a possibilidade da cópia “sem um original”. Visto que as personagens de Sherman são todas baseadas em personas do cinema, não podemos afirmar que elas mesmas sejam “originais”. O modernismo, ao prefigurar a base de um dado trabalho, tal como a superfície da tela (no cubismo, por exemplo), fornece o argumento de que a base é o original, a única fonte para a obra.*



**Fig. 7.**

Cindy Sherman, *Untitled film stills #2*, 1977, impressão em prata, 24,1 x 19,2 cm, Museum of Modern Art, Nova York.

---

13. Trata-se do texto de Benjamin Buchloh publicado na *October* "Conceptual art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions" [Arte Conceitual 1962-1969: Da Estética da Administração à Crítica das Instituições] (*October*, n. 55, p. 105-146, 1990). A revista publicou a carta-réplica assinada por "Joseph Kosuth and Seth Siegelau Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art" [Resposta de Joseph Kosuth e Seth Siegelau a Benjamin Buchloh sobre Arte Conceitual] (*October*, n. 57, p. 152-157, 1991) ao que Buchloh treplicou em maio de 1991 com "Benjamin Buchloh Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelau" [Benjamin Buchloh responde a Joseph Kosuth e Seth Siegelau] (*October*, n. 57, p. 158-161, 1991).

*Yve-Alain Bois*: Outra questão. Estava pensando em nosso amigo Benjamin Buchloh. Acho que há partes do livro que serão chocantes para ele, no mínimo, em relação às quais ele será implacável, relativas a suas críticas constantes à arte conceitual. Especialmente porque, quando você faz isso, discute sobretudo Joseph Kosuth, que, para Buchloh, é apenas uma encenação menor da arte conceitual e não, absolutamente, um protagonista efetivo nessa história (de fato, isso levou a uma polêmica entre os dois, que foi publicada na *October*, até onde me lembro)<sup>13</sup>. Poderíamos dizer que Kosuth representa um tipo particular de arte conceitual, com um extremo sentido nominalista e tautológico extremo de autonomia, mas que, em outros tipos de arte conceitual, alguns artistas poderiam eventualmente mostrar-se próximos da definição que você dá de cavaleiro branco? Você condena toda a arte conceitual pelo fato de ela recusar o visual como, necessariamente, o inimigo? Ou haveria, aí, de um modo geral, possíveis flutuações? Penso em Mel Bochner, por exemplo, já que você o apoiou logo no início. De fato, ele próprio atacou a arte conceitual, mas, de certo modo, ele era também parte dela, nas primeiras investigações sobre a linguagem e tudo o mais. E criou instalações que certamente refletiram sobre a questão do cubo branco. Penso em suas obras do final da década de 1960, como as peças de *Measurements* [Medidas], por exemplo, ou *Axiom of Indifference* [Axioma de Indiferença], de 1972, que certamente mostravam um investimento muito, muito ativo com os limites da arquitetura.

*Rosalind Krauss*: Está certo. A peça *Axiom of Indifference* se apresenta nos dois lados da parede, de sorte que não há como experienciá-la sem empurrar os limites da piscina. Sempre considere Mel Bochner extremamente inteligente, confrontando trabalhos que de fato toma como parte do modernismo. Não importa o fato de esvaziar a visualidade do modernismo a fim de adentrar esse outro espaço mais diagramático; acho seu trabalho, no fim das contas, visual, pois empurra os limites da piscina. O trabalho se reinscreve a si mesmo dentro do cubo branco. Mas Bochner é um artista conceitual? Não sei.

## Yve-Alain Bois

Entrevista com  
Rosalind Krauss

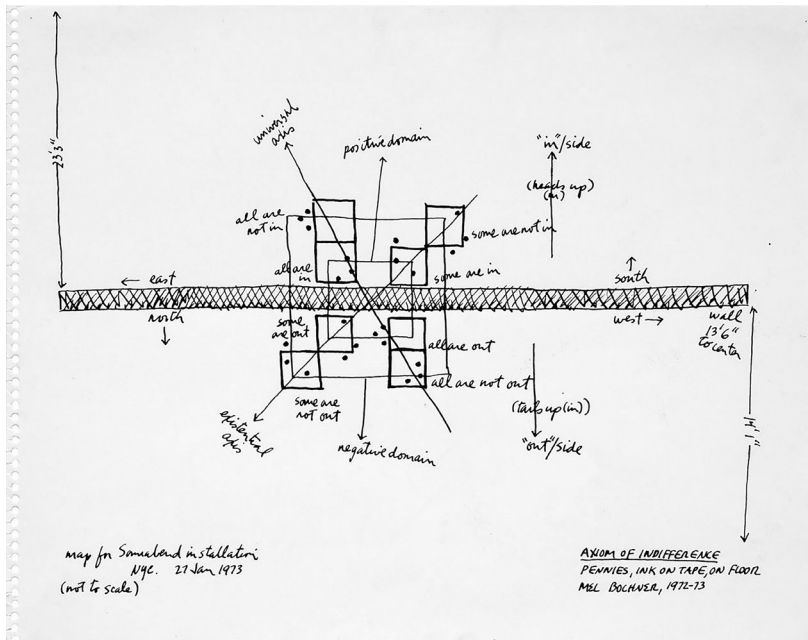


Fig. 8.

Mel Bochner, Projeto de *Axiom of Indifference*, 1972-1973, caneta esferográfica sobre papel, Nova York.

*Yve-Alain Bois*: Bem, ele próprio não gosta do rótulo.

*Rosalind Krauss*: Um dos artistas que é, claramente, um artista de instalações é Daniel Buren. O uso constante do *ready-made* – as listras são tomadas do material de que se fazem as telas, lona de toldos, do tecido listrado dos toldos de quaisquer prédios cívicos de Paris. Assim, ele simplesmente comprou esse material em jardas, e creio que o trabalho de Buren é uma espécie de pensamento em jardas. É difícil para mim responder sobre arte conceitual. Sempre a considerarei imensamente chata. Isto é, não há nada provocante, nada que estimule minha mente. Este livro é sobre o que me estimula. Sobre o tipo de momento de experiência, como na exposição de Christian Marclay, onde experimentei essa força retroativa de filmes com trilha sonora – em direção ao silêncio, à invenção do filme sonoro ou com som sincrônico, a partir do silêncio. Essa foi uma das melhores experiências. E a melhor que tive foi com o trabalho de Kentridge; eu a descrevo defrontada a esses prisioneiros caindo de um edifício bastante alto em Joanesburgo – é uma delegacia de polícia – em que essas figuras negras caem vertiginosamente diante de janelas iluminadas e a ilusão que temos é de que as janelas formam a tira [*strip*] de um filme que se sucede à medida em que os prisioneiros caem; a



**ARS** tira do filme se sucede como que rebobinando-se de volta no proje-  
 ano 16 tor, de sorte que temos a impressão de prefigurar o fundamento do  
 n. 34 filme, que é de fato a película [*strip*], a luz e a projeção.



**Fig. 9.**

William Kentridge, *Ubu tells the truth*, 1997, animação, 33 mm, colorido, som.

*Yve-Alain Bois*: Isto me leva a outra questão, que tem a ver com a palavra *medium*. No livro, há certas flutuações quanto à especificidade ontológica do termo *medium*, que é a base do pensamento modernista, em certo sentido. Sua interpretação do termo *medium* é a de um suporte técnico. No caso de Ruscha, você vê seu *medium* transformado num carro. Não é pintura ou impressão, é o carro. Você realmente encontra o *medium* não na especificidade do material, mas em uma especificidade do aparato técnico e suas regras. Há, em Derrida, uma passagem onde ele fala sobre a necessidade, ou sobre o fato de que somos forçados a usar velhas palavras (ele chama isso de *paleonímia*)<sup>14</sup>. É muito difícil realmente encontrar ou criar novos conceitos – parecemos limitados às mesmas velhas palavras, embora tivéssemos pretendido dizer algo diferente, com um conjunto diversificado de atributos. Acho que é algo assim que acontece em seu livro. Você ainda usa a palavra *medium* porque se opõe à falta de regras ou à ausência de limites no que vê como essa proliferação sem fim de instalações descartáveis, certo? Mas é necessário usar a palavra *medium*? Por que, simplesmente, não dizer apenas “suporte técnico”, enquanto tal?

14. DERRIDA, Jacques.

**Positions**. Chicago: University of Chicago Press, 1981. Edição brasileira: **Posições**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001 [N.T.].

*Rosalind Krauss*: De certo modo, estou concordando com o filósofo Stanley Cavell, ou o acompanhando. Ao escrever sobre estética, Cavell diz que gostaria de substituir a palavra *medium* pela palavra “automatismo”, que de fato não é mais do que um conjunto de regras<sup>15</sup>. Ele dá o exemplo das regras que organizam a escala tonal da música ocidental e o modo como se tem uma progressão tonal no desenvolvimento de uma sonata ou do que quer que seja. O que ele diz é que são essas as regras, que é esse automatismo, que permite a ocorrência da improvisação – como em Bach, que pode escrever cinco vozes em uma fuga. Ou na cadência final de uma sonata, na qual o músico – o pianista – está realmente improvisando, ou no jazz, em que há improvisação. Cavell propõe automatismo como uma maneira de se livrar da palavra *medium*, para ele corrompida, em certo sentido, pela noção de Clement Greenberg, da especificidade do *medium* que se veria, por sua vez, ela própria corrompida. Mas então ele diz que deve retornar à palavra para as pessoas entenderem o que está falando. E de fato eu concordo com ele, digo isso a certa altura. Mas creio que suporte técnico é aquilo ao que *medium* se reduz. Veja a pintura sobre gesso no que concerne ao afresco, ou as regras da pintura sobre madeira – esses *mediums* tradicionais são suportes técnicos. Portanto, as pessoas que chamo de “cavaleiros do *medium*” estão fazendo o que devem fazer, isto é, é reinventando o *medium* na medida em que inventam ou tomam de empréstimo um novo suporte técnico<sup>16</sup>. Dessa maneira, no exemplo de Ruscha, trata-se do automóvel, com os estacionamentos, os postos de gasolina, os livros como *Every Building on the Sunset Strip* [Todos os Edifícios da Avenida Sunset Strip].

15. CAVELL, Stanley. *The World Viewed*. Cambridge: Harvard University Press, 1979. Para uma análise comparativa do termo *automatismo* em Krauss e Cavell, cf. COSTELLO, Diarmuid. *Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts*. *Critical Inquiry*, Chicago, n. 38, p. 819-854, 2012 [N.T.].

16. A proposição de reinvenção do *medium* é articulada no ensaio publicado na *Critical Inquiry* “Reinventing the Medium” (n. 25, p. 289-305, 1999) [N.T.].

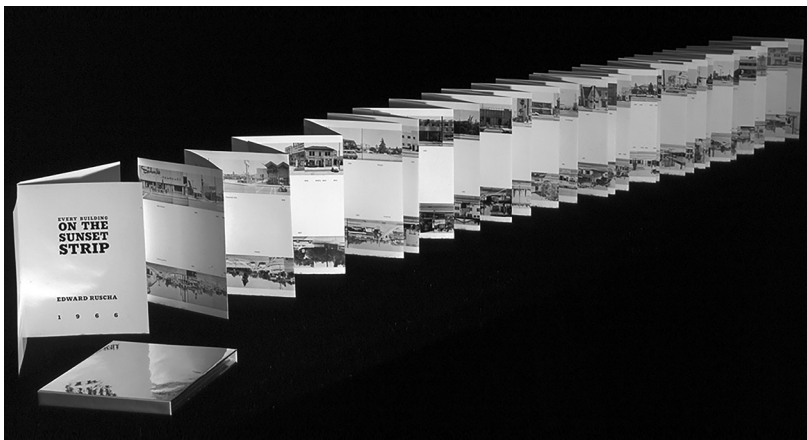


Fig. 10.

Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, publicação sanfonada, 20 x 14 cm, Gagosian Gallery, Nova York.

---

17. SONTAG, Susan. **Against Interpretation and Other Essays**. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1963. Edição brasileira: **Contra a Interpretação**. Tradução Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1987 [N.T.].

18. BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2018 [N.T.].

*Yve-Alain Bois*: Embora as imagens dos estacionamentos tenham sido feitas de um helicóptero.

Vamos a outro assunto. Você sabe que sou seu leitor há muitos anos e não me recordo de você citar Susan Sontag, ou ao menos mencioná-la com aprovação. Nesse livro há uma pequena homenagem, muito breve, mas bastante sensível à reivindicação de Susan Sontag de uma erótica da arte<sup>17</sup>.

*Rosalind Krauss*: Certo, trata-se de algo relacionado a *O Prazer do Texto*<sup>18</sup>, de Roland Barthes, a essa espécie de reivindicação do prazer formal em oposição à militância. No caso de Sontag, ela reivindica uma erótica da arte contra uma hermenêutica da arte e, em certo sentido, *O Prazer do Texto* faz o mesmo. É um tipo de permissão, de autopermissão. Essa ideia de permitir a experiência da forma, aquilo de que falo como a experiência com os limites do cubo e o prefigurar a base do trabalho, isto é, o suporte, que é obviamente uma instância formal. Uma das façanhas de *Under Blue Cup* é corroborar a ideia da experiência da forma, que é a erótica da arte, de acordo com Sontag.

*Yve-Alain Bois*: E na verdade, de acordo com muitos integrantes da linha assim chamada de “pós-estruturalista”, um conceito que ninguém aprovava.

*Rosalind Krauss*: Como em *O Prazer do Texto*, do Barthes?

*Yve-Alain Bois*: Sim. Também lembro que ao final de sua vida, em uma de suas últimas entrevistas, Foucault foi perguntado sobre o “pós-estruturalismo” e ele disse: “Escute, eu não sei sobre o que você está falando. Eu não era nem um estruturalista e agora você me diz que sou um pós-estruturalista?”. Na mesma entrevista (publicada em inglês na revista *Telos*, eu me lembro), Foucault se posicionou em defesa do formalismo e repetiu isso frequentemente em seus últimos três ou quatro anos de vida, ainda mais veementemente do que durante os anos de estruturalismo<sup>19</sup>. Barthes fez o mesmo ao final dos anos de 1970, dizendo algo como “os inimigos do formalismo são os nossos inimigos”.

19. Cf. FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e Pós-Estruturalismo. In: \_\_\_\_\_. **Ditos e Escritos**: Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Tradução Elísa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, v. 2, p. 305-334 [N.T.].

*Rosalind Krauss:* Ah, sério?

*Yve-Alain Bois:* Todas essas pessoas rotuladas de opositoras do formalismo prosseguiram falando para não dispensá-lo tão rápido. Bem, é daí que viemos.

*Rosalind Krauss:* Foucault tem um ensaio maravilhoso chamado *Fantasia of the Library*<sup>20</sup>, que é a celebração de uma espécie de rede de citações e, claro, há Walter Benjamin, que fala sobre querer fazer um livro que não é nada além de citações. Podemos dizer que essa rede de citações tem a ver com o sentido formalista da estrutura do livro e o *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert, vem a minha mente como um extraordinário livro de citações. Foucault – a esse respeito, de um modo óbvio – mostra-se pronto a pensar à luz de uma ideia formal.

*Yve-Alain Bois:* Acho que este é o longo debate que sempre tivemos, que diz respeito ao fato de que a noção de formalismo, tal como foi discutida nos Estados Unidos, ficou atada exclusivamente a Greenberg, o qual de certo modo ossificou o formalismo. Como frequentemente escrevi, há diferentes modalidades de alternativas formalistas. Para mim, foi importante o formalismo russo e os formalistas russos não se reconheceriam em Greenberg. Eles não articulariam a obra de arte daquela maneira – mas isso é outra história, não é parte do livro.

*Rosalind Krauss:* Bem, parte de meu conceito integral de derivação, de meu conceito integral de suporte técnico, se relaciona ao conceito de Shklovsky de “desnudar o dispositivo”. O último capítulo do livro, intitulado “O Movimento dos Cavaleiros”, começa com Shklovsky.

*Yve-Alain Bois:* Para terminar, o livro inteiro – e já a partir do início, com o relato sobre seu aneurisma – se preocupa com a questão da memória, e desse modo temos uma articulação que inclui o assim chamado “diagrama de Klein”, sobre memória e esquecimento. Como você sabe, sou completamente incapaz de entender diagramas, então lutei um pouco com ele e depois pensei, “esquece

---

20. Idem. The Fantasia of the Library. In: BOUCHARD, Donald (ed.). **Michel Foucault:** Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews. Ithaca: Cornell University Press, 1967, p. 87-109 [N.T.].

isso”. No entanto, conforme você apresenta os seus “cavaleiros do *medium*”, parece que a missão que eles estão prestes a assumir é lidar com a memória do *medium*. Mas, por outro lado, a tarefa deles é inventar um novo *medium*. Como isso se combina?

*Rosalind Krauss*: Tal é a noção dúplice, de lembrar e esquecer. Lembrar a importância do *medium*, lembrar o modernismo, mas em seguida esquecer esses suportes tradicionais específicos.

*Yve-Alain Bois*: Então a memória tem a ver com o princípio do *medium*, das regras, do automatismo, e o esquecimento tem a ver com a implementação efetiva desses *mediums* que foram específicos no passado?

*Rosalind Krauss*: Bem, vamos recorrer novamente à instalação como exemplo. O que digo sobre instalações de arte é que elas mesmas são uma espécie de esquecimento. Querer esquecer o *medium* tradicional. Mas no caso de Rebecca Horn e outros, como Viola, existe um tipo de...

*Yve-Alain Bois*: Reversão a uma lógica de imagens [*picturization*]? Você diria isso?

*Rosalind Krauss*: Sim. No exemplo de Rebecca Horn, você tem esse tipo de intervenção no espaço da borda “enquadradora” da tela, é uma lembrança compulsiva, mesmo na situação de querer esquecer.

*Yve-Alain Bois*: Outra parte do livro diz respeito ao *kitsch*, que você diz ser sobre memória e não memória. A intervenção do *kitsch* é, claro, um surpreendente retorno a Greenberg, nesse ponto do livro. É impactante! Algo profundamente enraizado! Porque, em sua juventude, você foi bastante próxima a Greenberg<sup>21</sup>.

*Rosalind Krauss*: Um dos escritores cujo trabalho me impressiona bastante é Milan Kundera, em *A insustentável leveza do ser*<sup>22</sup>, e o que ele entende por essa leveza é a inabilidade, a compulsão das pessoas em não serem capazes de dizer as coisas em conformidade com o que elas realmente são. A rejeição sem fim da natureza

21. Para uma tradução do texto de Greenberg em questão, “Vanguarda e Kitsch”, bem como de ensaios acerca do autor escritos por Krauss, Bois, de Duve e T. J. Clark, cf. FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Funarte; Zahar, 1997 [N.T.].

22. KUNDERA, Milan. **A insustentável leveza do ser**. Tradução Tereza Bulhões de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008 [N.T.].

das coisas, tal é a insustentável leveza e, como exemplo, ele refere a “merda”. A inabilidade em mencionar o excremento, em ter de disfarçá-lo como outra coisa. Essa é a insustentável leveza do ser e chamo isso de *kitsch*.

*Yve-Alain Bois*: Ele mesmo chama isso de *kitsch* no livro, não?

*Rosalind Krauss*: Sim, ele diz que isso é *kitsch*. Parece-me que a natureza do *kitsch* é a inabilidade de sustentar – no caso de um prateiro, de sustentar esse trabalho artesanal com a prata e, em vez disso, o que se tem são padrões gravados em placas de prata. Tal sentido da industrialização do artesanato é o que Greenberg e outros chamam de *kitsch*. Esse modo de esquecer como trabalhar o *medium*, esquecer a base artesanal do trabalho nas guildas e substituí-la, recorrendo-se para tanto a uma falsa memória, tal dissimulação do suporte artesanal: eis como o *kitsch* aponta na discussão do pós-modernismo e eis a inabilidade do *medium* para continuar a operar através da consciência contemporânea. Por isso eu retorno à noção de *kitsch*. Isto é, não é homenagem a Greenberg, mas creio que o livro realmente trata do lembrar e do esquecer, nessas diversas maneiras.

*Yve-Alain Bois*: Como isso se relaciona ao conceito de “desespecialização” [*deskilling*]<sup>23</sup>, que Benjamin Buchloh usa tão frequentemente nos próprios trabalhos?

*Rosalind Krauss*: A desespecialização é um tipo de esquecimento, de insistência para que o artista esqueça.

*Yve-Alain Bois*: De uma maneira ativa, autoconsciente.

*Rosalind Krauss*: Deixar de se agarrar à especialização, que é a regra de um determinado *medium*.

*Yve-Alain Bois*: Você diria que o ato de desespecialização, como Benjamin o descreve, seria, no mínimo, um modo autoconsciente e autodeclarado de esquecimento e, por isso, não seria simplesmente esquecimento, já que se declara como esquecimento?

23. Buchloh, a esse respeito, endossa – mas em termos – a posição de Ian Burn, membro do grupo de arte conceitual Art & Language, cujo argumento é o seguinte: “A aquisição de habilidades particulares implica o acesso a um corpo de conhecimento acumulado. Portanto, desespecialização significa a ruptura com um corpo histórico de conhecimento – em outras palavras, a des-historicização da prática da arte”. Radicalizando o argumento de Burn, Buchloh defende que o processo de desespecialização não resulta apenas na mencionada des-historicização de “um corpo histórico de conhecimento”, mas também deve suscitar uma “análise crítica dos interesses sociais, políticos e ideológicos aos quais determinadas formas de conhecimento estético serviram ou satisfizeram”. BUCHLOH, Benjamin. **Neo-avantgarde and culture industry**: essays on European and American art from 1955 to 1975. Cambridge, MA: The MIT Press, 2003, p. 210-212 [N.T.].

*Rosalind Krauss*: Podemos retornar a Duchamp e dizer que escolher um *ready-made* é claramente uma forma de desespecialização. De fato, Duchamp fala sobre isso quando diz que queria se ver livre do cheiro de terebintina. Esse sentido de rejeição da pintura ou da pintura a óleo como cheiro de terebintina o leva, então, à desespecialização na forma do *ready-made*, e tal seria, de certo modo, o exemplo central de desespecialização.

*Yve-Alain Bois*: Mas ao desejarmos esquecer ou ao declararmos que esquecemos, não estaríamos imediatamente produzindo o inverso? Wittgenstein disse em algum lugar – isso é uma das poucas coisas que me recordo dele –, que não somos capazes de esquecer quando queremos. Algo, claro, que qualquer pessoa que já foi muito infeliz no amor, por exemplo, gostaria de fazer. Mas não podemos. Então, uma coisa que não podemos fazer segundo nossa vontade é esquecer. Dizer “eu esqueço” ou “eu quero esquecer” o cheiro de terebintina não seria, de certa maneira, reafirmar a existência dessa coisa que queremos esquecer?

*Rosalind Krauss*: É exatamente desse tipo de dialética que meu livro trata.

## Bibliografia

BARTHES, Roland. **O Prazer do Texto**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2018.

\_\_\_\_\_. From the Neutral: Session of March 11, 1978. **October**, Cambridge, v. 112, 2005, p. 3-22.

BOIS, Yve-Alain. Art in Conversation: Rosalind Krauss with Yve-Alain Bois. Entrevista feita por Yve-Alain Bois. **The Brooklyn Rail**, Nova York, 1 de Fevereiro de 2012. Disponível em: <<https://brooklynrail.org/2012/02/art/rosalind-krauss-with-yve-alain-bois>>. Acesso em 2/12/2018.

BUCHLOH, Benjamin. **Neo-avantgarde and culture industry: essays on European and American art from 1955 to 1975**. Cambridge: The MIT Press, 2003.

\_\_\_\_\_. **Benjamin Buchloh Replies to Joseph Kosuth and Seth Siegelaub**. **October**, Cambridge, v. 57, 1991, p. 158-161.

\_\_\_\_\_. Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. **October**, Cambridge, v. 55, 1990, p. 105-146.

CARRIER, David. **Rosalind Krauss and American philosophical art criticism: from formalism to beyond postmodernism**. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002.

CAVELL, Stanley. **The World Viewed**. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

COSTELLO, Diarmuid. **Automat, Automatic, Automatism: Rosalind Krauss and Stanley Cavell on Photography and the Photographically Dependent Arts**. Critical Inquiry, Chicago, University of Chicago Press, n. 38, Verão, 2012, p. 819-854

DELEUZE, Gilles. Plato and the Simulacrum. **October**, Cambridge, v. 27, 1985, p. 45-53.

DERRIDA, Jacques. **Posições**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2001.

DICKENS, Charles. **A Casa Assombrada**. São Paulo: Editora Folha de São Paulo, 2018.

DUVE, Thierry de. A arte diante do mal radical. Tradução Juliana Moreira. **ARS** (São Paulo), v. 7, n. 13, p. 64-87, 1 jun. 2009

\_\_\_\_\_. **Kant After Duchamp**. Cambridge: The MIT Press, 1996.

\_\_\_\_\_. Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism. **October**, Cambridge, v. 70, 1994, p. 60-97).

\_\_\_\_\_. Marcel Duchamp, or The “Phynancier” of Modern Life. **October**, Cambridge, v. 52, 1990, p. 60-75.

\_\_\_\_\_. Yves Klein, or The Dead Dealer. **October**, Cambridge, v. 49, 1989, p. 72-90.

\_\_\_\_\_. Andy Warhol, or The Machine Perfected. **October**, Cambridge, v. 48, 1989, p. 3-14.

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



**ARS** FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997.

ano 16

n. 34

---

FOUCAULT, Michel. Estruturalismo e Pós-estruturalismo. In **Ditos e Escritos II – Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Organização e seleção Manoel Barros da Motta. Tradução Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 305-334.

\_\_\_\_\_. “The fantasia of the library”, in BOUCHARD, D. F. e SIMON, S (org.). **Michel Foucault: Language, Counter-Memory, Practice**. Ithaca: Cornell University Press, 1980, p. 87-109.

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

\_\_\_\_\_. **Vídeo: a estética do narcisismo**. Tradução Rodrigo Krul e Thais Medeiros. Revista Arte & Ensaios, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA UFRJ), Rio de Janeiro, n. 16, 2008, p. 144-157.

\_\_\_\_\_. “The Rock”: **William Kentridge’s Drawings for Projection**. October, Cambridge, v. 92, 2000, p. 3-35.

\_\_\_\_\_. **Reinventing the Medium**. Critical Inquiry, Chicago, n. 25, inverno, 1999, p. 289-305.

\_\_\_\_\_. “A Voyage on the North Sea” **Art in the Age of the Post-Medium Condition**. Nova Iorque: Editora Thames & Hudson, 1999.

\_\_\_\_\_. **The Picasso Papers**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

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

\_\_\_\_\_. **The Optical Unconscious**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

\_\_\_\_\_. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1985.

\_\_\_\_\_. **A escultura no campo ampliado**. Tradução Elizabeth Carbone Baez. Revista Gávea, Rio de Janeiro, n. 1, 1984, p. 87-93.

KOSUTH, Joseph; SIEGELAUB, Seth. Joseph Kosuth and Seth SiegelauB Reply to Benjamin Buchloh on Conceptual Art. *October*, Cambridge, v. 57, 1991, p. 152-157.

KUNDERA, Milan. *A insustentável leveza do ser*. Tradução Tereza Bulhões de Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

LEVINAS, Emmanuel. Existentialism and Anti-Semitism. *October*, Cambridge, v. 87, 1999, p. 27-31.

SARTRE, Jean-Paul. Reflections on the Jewish Question, A Lecture. *October*, Cambridge, v. 87, 1999, p. 32-46.

SHKLOVSKY, Viktor. *Knight's Move*. Londres: Dalkey Archive Press, 2005.

SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Tradução Ana Maria Capovilla. São Paulo: Editora L&PM, 1987.

Yve-Alain Bois é especialista em arte europeia e norte-americana no século XX, atuou como curador e co-curador de diversas exposições, como *Piet Mondrian, A Retrospective* (1994); *L'informe, mode d'emploi* (1996); *Matisse and Picasso: A Gentle Rivalry* (1999); e *Picasso Harlequin 1917-1937* (2008). Alguns de seus livros publicados são *Ellsworth Kelly: Catalogue Raisonné of Paintings, Reliefs, and Sculpture: Vol. 1, 1940-1953* (2015); *Matisse in the Barnes Foundation* (2015); *Art Since 1900* (com Benjamin Buchloh, Hal Foster e Rosalind Krauss, 2004); *Matisse and Picasso* (1998); *Formless: A User's Guide* (com Rosalind Krauss, 1997); e *Painting as Model* (1990). Atualmente, é professor de História da Arte no Institute for Advanced Study, em Princeton, EUA.

Leonardo Nones é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo e cursa graduação em filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade.

Artigo recebido em 20 de outubro de 2018 e aceito em 15 de novembro de 2018.