

Manoel Silvestre Friques¹

NÃO EU: ROSALIND KRAUSS E AS IRONIAS DE JASPER JOHNS

NOT I: ROSALIND KRAUSS AND
JASPER JOHNS' IRONIES

PAS MOI: ROSALIND KRAUSS ET
LES IRONIES DE JASPER JOHNS

Resumo

O texto propõe uma leitura dos dois escritos da crítica estadunidense Rosalind Krauss sobre a obra do pintor Jasper Johns. Para tal, parte-se das perspectivas antitéticas da autora sobre os quadros de Johns. De um lado, Krauss analisa alguns quadros sob a chave *greenbergiana*. De outro lado, a autora recupera a filiação *duchampiana* para investigar as táticas pictóricas de Johns. A indagação que surge daí é a seguinte: em que medida que este segundo eixo de análise é complementar ao primeiro? A resposta sugerida é encontrada no texto “Não Eu”, do dramaturgo – e um dos parceiros de Johns – Samuel Beckett.

Palavras-chave: Pintura Modernista. Rosalind Krauss. Jasper Johns. Crítica de Arte. Arte Contemporânea.

Abstract

The text proposes a reading of Rosalind Krauss' two essays on the work of the painter Jasper Johns. It starts from Krauss' antithetical perspectives on Johns' paintings. On the one hand, Krauss analyzes some pictures under a *greenbergian* perspective. On the other hand, she recovers *ducham-pian* affiliation to investigate Johns' pictorial tactics. The question that arises runs as follows: to what extent is this second axis of analysis complementary to the first? The suggested answer is found in the play “Not I” by the playwright – and one of Johns' partner – Samuel Beckett.

Key-words: Modernist Painting. Rosalind Krauss. Jasper Johns. Art Criticism. Contemporary Art.

Résumé

Le texte propose une lecture des deux écrits de la critique nord-américaine Rosalind Krauss sur l'œuvre du peintre Jasper Johns. Nous partons des perspectives antithétiques de l'auteur sur les peintures de Johns. D'un côté, Krauss analyse des peintures sous la clé *greenbergienne*. D'autre côté, elle retrouve l'affiliation *duchampienne* pour enquêter sur la tactique picturale de Johns. La question ici est la suivante: dans quelle mesure ce deuxième axe d'analyse est-il complémentaire du premier? La réponse se trouve dans la pièce «Pa Moi» de l'auteur dramatique – et l'un des partenaires de Johns – Samuel Beckett.

Mots-clés: Peinture Moderniste. Rosalind Krauss. Jasper Johns. Critique d'art. Art Contemporain.

¹ Professor adjunto do Departamento de Engenharia de Produção da UNIRIO e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (UFRJ). Doutor em História da Arte (PUC-Rio), doutorando no Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas e Desenvolvimento (UFRJ). Foi Pesquisador Visitante na Columbia University (2015-16) e na Université Paris Nanterre (2019). É dramaturgo e curador bissexto. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-0106-2006> Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6977735142712423> E-mail: manoel.friques@gmail.com.

1. Introdução: os desafios da poética de Jasper Johns

Não se sabe o que causa maior perplexidade entre os críticos de arte: a obra de Jasper Johns ou a recusa do pintor em oferecer uma explicação de sua poética. Desde o momento em que surgiu no circuito artístico estadunidense em 1958 com uma exposição individual na galeria de Leo Castelli, Johns protagonizou uma carreira meteórica, muito em função de Alfred Baar, então diretor do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, ter realizado naquela ocasião três aquisições para a coleção desta instituição (TOMKINS, 2009). Atualmente, o MoMA registra 435 obras do pintor – dentre pinturas, gravuras e desenhos – sendo este número uma boa pista para se compreender a importância de Johns para o mundo da arte estadunidense.

Este destaque tem sido, contudo, alvo de debates por parte de críticos e comentaristas. Como explicar a importância da obra de Jasper Johns para a arte contemporânea estadunidense? Ela residiria na fatura de suas pinceladas que indica uma certa continuidade com o Expressionismo Abstrato? Ou, inversamente, na escolha de símbolos familiares que o lança no domínio *Pop* sem haver ali “as vulgaridades favoritas dos artistas pop” (ROSENBERG, 2004, p. 175), isto é, sem haver a evocação de marcas e imagens da sociedade de consumo? A importância estaria, propriamente, na tensão entre pincelada e símbolo? Ou, ainda, ela se deve ao fato de, ao entrelaçamento tenso entre os “dois modos de pintura representativa – a abstração geométrica e o expressionismo abstrato”, Johns ter acrescentado também “o mais literal realismo” (STEINBERG, 2008, p. 54)? O gesto pictórico de Johns devolveria “singularidade ao lugar comum”, como descreveu Steinberg (2008, p. 52), mantendo, todavia, a distinção entre obra de arte e objeto ordinário, conforme propõe Arthur Danto (2005, p. 138) a propósito da poética do artista, quando observa que “por mais que uma imagem se assemelhe à coisa que representa, continua sendo de ordem logicamente distinta, apesar de ser a imagem de uma imagem”? E, na via proposta por Danto, o que sugerem as imagens crípticas – ou seja, imagens bastante parecidas mas dessemelhantes – que povoam suas pinturas, gravuras, litografias e desenhos? Como, ainda, explicar as variações estilísticas constatadas nas últimas décadas a partir de motivos como lajotas (*flagstones*), hachuras cruzadas, esqueletos e também as apropriações de fragmentos de trabalhos, seus, e de outros pintores (Picasso, Grünewald, Hill, Duchamp, Pollock etc.)?

São inúmeras as questões suscitadas por uma poética que, há pelo menos seis décadas, ocupa um lugar de destaque nos museus, leilões e periódicos estadunidenses. Dada a densidade deste debate, seria ingenuidade tentar, no âmbito deste ensaio, propor alguma espécie de leitura conciliatória entre as distintas posições enunciadas. O que se propõe aqui é diverso. A partir do campo discursivo delineado acima, pretende-se observar como Rosalind Krauss se localiza neste debate, verificando, por meio de textos de sua autoria dedicados à obra de Jasper Johns, suas tomadas bem como seus deslocamentos de posição.

Professora da Columbia University e fundadora da revista *October*, Rosalind Krauss possui, como Jasper Johns, um lugar incontornável no circuito artístico estadunidense. Tendo iniciado sua carreira na década de 1960 na revista *Artforum*, Krauss

é conhecida, sobretudo, por ter abandonado a dicção *greenbergiana* característica de seus primeiros ensaios em proveito de um pensamento mais próximo dos experimentalismos artísticos encontrados nas obras de Richard Serra, Robert Morris, Sol LeWitt, Eva Hesse, dentre outros. Constatando a insuficiência do léxico proposto por Clement Greenberg para uma justa reflexão da cena artística contemporânea dos Estados Unidos, Krauss recorre ao pensamento de autores continentais – em especial, Ludwig Wittgenstein, Maurice Merleau-Ponty, Michael Foucault, Sigmund Freud, Jacques Lacan e Jacques Derrida – sem, contudo, perder de vista uma apreciação formal das obras analisadas.

A reflexão a seguir pretende justamente observar o deslocamento reflexivo de Rosalind Krauss entre as décadas de 1960 e 1970. Para isso, toma-se como fio condutor dois ensaios da autora: *Jasper Johns*, publicado na *Lugano Review* em 1965, em um momento marcado pela aliança de Krauss às ideias de Greenberg e Michael Fried²; e *Jasper Johns: The Functions of Irony*, publicado onze anos depois na segunda edição da *October*, revista fundada pela autora e que marca seu distanciamento tanto do enquadramento *greenbergiano* quanto da abordagem crítica proposta pela *Artforum*. Espera-se, com isso, compreender como Krauss responde aos desafios impostos pela poética de Jasper Johns por meio de dois escritos poucos debatidos em âmbito brasileiro. O intuito aqui é de mão dupla: observar como a obra de Johns dá a ver o deslocamento epistemológico de Krauss; e, inversamente, como as abordagens de Krauss traduzem os desafios poéticos da obra de Johns.

2. A filiação modernista de Rosalind Krauss e Jasper Johns

Em 1965, Rosalind Krauss dedica um ensaio à obra de Jasper Johns, publicado na *Lugano Review*. Logo de saída, referindo-se a uma entrevista do artista à enquete “What is Pop Art?” veiculada na revista *ARTNews* do ano anterior, a autora enfatiza a desconfiança de Johns quanto à consideração da obra como fruto da intenção do artista. A ensaísta então menciona um de seus comentários: “Publicamente, uma obra não se torna apenas intenção, mas a maneira como é usada” (JOHNS *apud* KRAUSS, 1965, p. 84).³ Claramente, ressoa no argumento de Johns uma das mais célebres passagens filosóficas do período tardio de Ludwig Wittgenstein, na qual o sentido de uma palavra encontra-se associado ao seu uso na linguagem (WITTGENSTEIN, 1968, p. 20). No caso de Johns, a máxima *wittgensteiniana* se traduz, esclarece Steinberg (2008, p. 55), na “opção de Johns preferir as condições dadas”, não havendo uma distinção nítida entre “livre escolha e necessidade externa”. A atitude de Johns seria compartilhada por seus pares – em especial, Robert Rauschenberg, John Cage e Merce Cunningham – conforme propõe Tomkins (2009, p. 195) na passagem a seguir:

Os quatro comungavam de certas ideias e projetos que logo se tornariam muito mais importantes do que eram na época [final dos anos 1960]: ideias de uma arte baseada não na auto-expressão ou no individualismo heroico,

² Para discussões complementares a respeito das mútuas implicações entre os pensamentos de Rosalind Krauss, Michael Fried e Clement Greenberg, veja-se Friques (2018; 2019).

³ Tradução nossa. No original, “Publicly a work becomes not just intention, but the way it is used”.

nem em qualquer conceito do sublime, e sim num campo de possibilidades estéticas que se materializariam por meios não tradicionais como o acaso, o experimentalismo, a adoção irrestrita da experiência cotidiana.

No ensaio de Krauss publicado em 1965, a máxima *wittgensteiniana* seria, de fato, uma das chaves interpretativas para a obra de Jasper Johns. Krauss não chega, porém, a levar este caminho analítico às últimas consequências, devido sobretudo à elaboração de uma contextualização histórica pautada no embate entre o modernismo *greenbergiano* e a tradição *duchampiana* mediada por John Cage. Nesta disputa, Krauss adota a perspectiva de Greenberg, arriscando-se a realizar considerações a respeito de Cage e Duchamp tão apressadas quanto simplistas.

Ao debruçar-se sobre a primeira fase de Johns – compreendendo, especialmente, as *Flags* e os *Targets* produzidos entre 1954 e 1958 – Krauss recorre implicitamente à leitura desenvolvida por Clement Greenberg em 1962 no ensaio *After Abstract Expressionism*. Incluindo Johns na genealogia abstrata, o crítico constata uma ironia literária (*“literary irony”*) nas pinturas do artista, resultante de sua decisão por representar elementos visuais notadamente bidimensionais e difundidos exaustivamente nos diversos veículos da cultura visual norte-americana. Tal ironia se fundamenta sobretudo em uma dialética entre abstração e representação, na medida em que, ao serem pintados pelo próprio artista, os quadros oferecem ao espectador uma experiência plástica de inspeção visual para além da apreensão imediata do símbolo representado. A tensão entre abstração e representação reforça a “vaga representação” (*“homeless representation”*) típica de Willem De Kooning e característica à produção norte-americana após o Expressionismo Abstrato, assim definida por Greenberg (1995, p. 127):

Tudo que geralmente está a serviço da representação e da ilusão passa a servir apenas a si mesmo, isto é, a abstração; ao mesmo tempo, tudo que geralmente está a serviço do abstrato, do decorativo – planaridade, contornos simples, design *all-over* ou simétrico – é colocado a serviço da representação. Quanto mais explícita for essa contradição, mais eficaz, em todos os sentidos, a imagem tende a ser.⁴

A contradição eficaz entre abstração e representação observada por Greenberg seria, de fato, um dos atributos mais discutidos da obra de Johns. Apropriando-se de “coisas que a mente já conhece”, conforme sua célebre frase, Johns contribuía de modo inusitado ao debate estadunidense a respeito da distinção entre uma obra de arte e um artefato. Ao pintar símbolos públicos facilmente reconhecíveis por todos, o pintor opta pela representação de elementos culturais realizados pelo homem. Como elucida Steinberg (2008, p. 50), “a rua e o céu podem ser *simulados* na tela; mas uma bandeira, um alvo, um 5 – estes podem ser *feitos*, e a pintura acabada não representará nada além do que ela de fato é”. Daí se impõe a ambiguidade ontológica destas telas, na medida em que a bandeira, o alvo e os números ressaltariam a con-

⁴ Tradução nossa. No original: “Everything that usually serves representation and illusion is left to serve nothing but itself, that is abstraction; while everything that usually serves the abstract, decorative — flatness, bare outlines, all-over or symmetrical design — is put to the service of representation. And the more explicit this contradiction is made, the more effective in every sense the picture tends to be”

dição da pintura como um mero objeto: são, em geral, entidades sintéticas, planas, integrais e passivas, resultantes de convenções sociais. Contudo, o tratamento pictórico conferido a estes elementos comuns disseminados democraticamente na mente de cada indivíduo da sociedade estadunidense é tudo, menos trivial. Apostando em um jogo entre símbolos e objetos, entre profundidade e planaridade, Johns utiliza a contrapelo as premissas e os procedimentos do Expressionismo Abstrato:

Com os valores expressionistas postos às avessas, Johns podia usar com bem quisesse a arte de seus antecessores – não era preciso rebelar-se contra eles. Assim, Johns apropriou-se livremente dos recursos do expressionismo abstrato: o empastado espesso, uso impulsivo do pincel, as pinceladas largas, contornos fortes das figuras, toques de luz, manchas, *drippings*, a faixa vertical, massas monocromáticas, pedaços de jornal e outros materiais misturados ao pigmento. Entretanto, ao aplicar aos seus símbolos “ready-mades” os elementos da arte anterior, Johns suprimiu-lhe a essência metafísica e psicológica. [...] O conteúdo autobiográfico ou de risco pessoal envolvido na pintura foi substituído pelo gesto do estrategista que avalia meios e fins (ROSENBERG, 2004, p. 177).

Adotando a ótica historiográfica *greenbergiana*, Krauss reforça a autoconsciência de Johns quanto às suas ambições modernistas relacionadas às conquistas pictóricas precedentes. A filiação modernista do pintor vem acompanhada por uma rejeição de Krauss em compreender a relação entre Jasper Johns, John Cage, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham e Marcel Duchamp, visto que a crítica vincula a obra de Johns menos a esta rede de alianças e filiações do que ao Expressionismo Abstrato. Notadamente, os comentários dirigidos neste ensaio contra a Cage e Duchamp são elaborados a partir da intolerância formalista de Greenberg e Fried, a qual Krauss exercitara exemplarmente durante os primeiros anos de sua trajetória. Assim, a autora justapõe alguns comentários de Cage, esforçando-se por demonstrar a sua incoerência – como se o compositor estivesse preocupado em apresentar-se como o arauto da racionalidade, o que não parece definitivamente ser o caso –, chegando à conclusão de que “a insistência de Cage em se afastar das ideias de valor ou de qualidade parece ser mais impulsionada pelo fervor do que pela lógica” (KRAUSS, 1965, p. 86).⁵ Duchamp, por sua vez, seria retratado como um pintor modernista frustrado – tendo sido este o motivo que o levaria a produzir os *ready-mades* – a partir da sugestão formulada por Michael Fried (1998) no ensaio *Three American Painters*.

⁵ Tradução nossa. No original: “Cage’s insistent moves away from ideas of value or quality seem to be propelled by fervor rather than logic”.

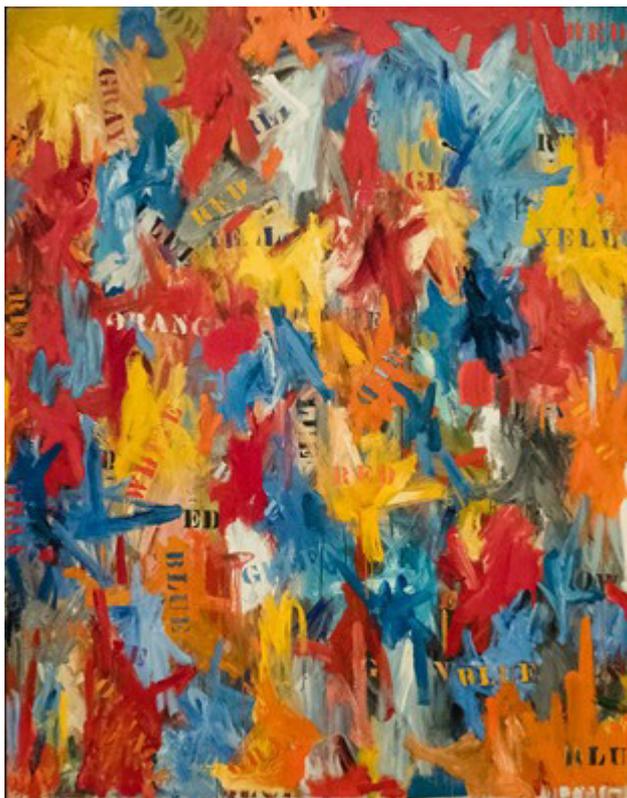


Imagem 1: False Start (1959), de Jasper Johns. Óleo sobre tela, 1,71m x 1,37m. Coleção Kenneth & Anne Griffin.
Fonte: <https://www.moma.org>.

Apesar de assim não a ter identificado, Krauss dá a entender que a segunda fase da trajetória de Johns teria se iniciado após o contato inicial do artista com a obra de Marcel Duchamp, caracterizando uma “servidão intelectual”.⁶ Segundo a autora, Johns teria se deparado com a obra *duchampiana* logo após a sua primeira exposição na galeria de Leo Castelli, no começo de 1958. O interesse do pintor teria surgido a partir da recepção que sua obra tivera no circuito estadunidense, sendo esta batizada de Neodadá.⁷ *False Start* (1959) caracterizaria adequadamente este momento. A tensão – presente nas bandeiras, nos mapas e nos alvos – entre a imagem bidimensional apropriada da cultura visual e a densidade plástica da fatura pictórica é substituída nesta tela por uma ambiguidade semântica pautada pelo conflito entre a experiência cromática e os signos linguísticos específicos a cada cor.⁸ Nesta obra, há duas camadas superpostas: as cores (em especial, vermelho, amarelo e azul) dispostas desordenadamente sobre o plano pictórico e, de modo análogo, os nomes das cores distribuídos sobre a tela, localizados e pintados em tons distintos daqueles que eles comumente significam. Este descompasso entre os elementos visuais e linguísticos seria interpretado pela ensaísta como uma demonstração do funcionamento do olho humano diante de um estímulo cromático, a exemplo da dinâmica fisiológica das pós-imagens.

⁶ Tradução nossa. No original: “intellectual thrall”.

⁷ Para um registro da recepção da obra de Johns sob a perspectiva do neodadá, consultar Steinberg (2008).

⁸ *Jubilee*, do mesmo ano, apresenta a mesma estrutura, tendo sido pintada apenas por tons de cinza.

De modo mais crítico, Krauss identifica neste recurso algo que ela denomina de “historicismo acadêmico”, devido aos fatos de Johns ter utilizado um artifício já utilizado pelos cubistas e de as pinceladas remeterem ao *Expressionismo Abstrato*. O historicismo de Johns ainda seria constatado nas pinturas que apresentam instrumentos de medida (em especial, *Thermometer*, de 1959, e *Painting with ruler and gray*, de 1960). Nestes casos, o traço historicista se traduziria na possibilidade de se medir a obra com os instrumentos – termômetros e réguas – impondo-se, com isso, um obstáculo à apreensão da pintura como arena de uma *action painting*.

Mas o quê, de fato, quer dizer Krauss ao batizar determinados procedimentos de Johns como historicistas? Ao que tudo indica, o historicismo destes procedimentos deve ser compreendido a partir de uma abordagem historiográfica modernista para o recurso linguístico inserido no âmbito visual. Quanto a isso, Benjamin Buchloh (1990) desenvolve uma breve história deste recurso, elegendo a produção cubista como momento histórico no qual se verifica o uso programático e pioneiro de elementos linguísticos sobre a superfície pictórica. Entretanto, neste caso, por mais produtivo que tenham sido as tentativas de espacializar a linguagem e de temporalizar a estrutura visual, o signo linguístico ainda estaria comprometido com uma matriz visual que, ao fim e ao cabo, se traduziria em um objeto de arte.

Segundo Buchloh (1990), a arte conceitual iria, por sua vez, além da conquista cubista, justamente por propor uma substituição do objeto de arte e da experiência perceptiva por uma definição linguística autossuficiente. Por esta via, o autor observa nas *Structures* produzidas por Sol LeWitt entre 1961 e 1962 uma investigação proto-conceitual, baseada em um conflito entre as legendas inscritas sobre a superfície pictórica e as qualidades visuais (a cor, em especial) encontradas na obra. Fundado na tensão entre os elementos cromático e linguístico, tal conflito se manifesta igualmente nas telas de Jasper Johns referidas aqui. Quem esclarece é Robert Rosenblum (1978, p. 18) – autor que, de imediato, notou o impacto tanto visual quanto intelectual das obras de Johns, destaca Steinberg (2008, p. 48) –, a partir de uma associação entre Johns e LeWitt:

Diante da ausência de qualquer sistema de ordem absoluto e reinante, os artistas do século XX foram paulatinamente obrigados a construir o seu sistema privado de regras, muitas vezes inventando um vocabulário e uma gramática próprios como base de uma linguagem pessoal e frequentemente enigmática. A resposta de LeWitt a esse recorrente dilema moderno possui um precedente próximo em muitas das permutações e das combinações de cores, alfabetos, palavras e números encontrados em Jasper Johns. [...] Como Johns (e, antes dele, Picasso e Braque em suas fases cubistas), LeWitt frequentemente junta palavras e formas abstratas em um mesmo trabalho, [...] estabelecendo assim um diálogo entre dois tipos diferentes de símbolos que equacionam e, com isso, estetizam as linguagens verbal e geométrica.⁹

Na passagem acima, nota-se a preocupação de Rosenblum – semelhante a de

⁹ Tradução nossa. No original: “Faced with the absence of any absolute reigning system of order, twentieth-century artists have again and again been obliged to construct their private system of rules, often inventing their own vocabulary and grammar as the basis of a personal and frequently cryptic language. LeWitt’s response to this recurrent modern dilemma is one that has a close precedent in many of Jasper Johns’ own permutations and combinations of colors, alphabets, words, and numbers. [...] Like Johns, too (and before him, Picasso and Braque in their Cubist phases), LeWitt often joins words and abstract shapes in the same work [...] thus establishing a dialogue between two different kinds of symbols that equate and therefore aestheticize both verbal and geometric languages.”

Buchloh – em situar a investigação pictórica de Johns no contexto experimental estadunidense, sem descartar, todavia, as conquistas cubistas de Picasso e Braque. Krauss, por sua vez, ao notar uma utilização historicista do elemento linguístico, parece endossar a desconfiança *greenbergiana* em relação à poética de Johns, como ocorre também em sua apreciação das esculturas produzidas pelo artista no mesmo período.

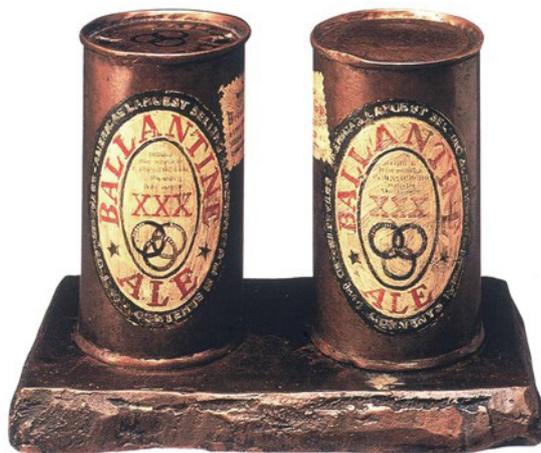


Imagem 2: Painted Bronze (Ale Cans, Ballentine) (1960), de Jasper Johns. Óleo sobre bronze fundido, 14 x 20.3 x 12 cm. Museu Ludwig, Colônia (Alemanha). Fonte: <https://leepuffer.com>.

Relacionando as lanternas e lâmpadas esculpidas por Johns às construções cubistas, Krauss, apesar de notar um parentesco entre tais esculturas e as pinturas de bandeiras e alvos, observa uma espécie de anacronismo nas primeiras, visto que elas não estariam alinhadas às preocupações escultóricas mais recentes. Sobre *Painted Bronze (Ale Cans, Ballentine)* (1960), ela sentencia:

Após 1958, os objetos fundidos de Johns ficam cada vez menos envolvidos com questões sérias da escultura, se concentrando cada vez mais em insights sofisticados, embora um pouco triviais. Por detrás das latas de cerveja (*Painted Bronze*, 1960) encontra-se a ironia do *trompe l'oeil*, um dispositivo que até este século estaria limitado à pintura, e agora estaria incorporado em uma escultura (KRAUSS, 1965, p. 90).¹⁰

Painted Bronze (Ale Cans, Ballentine), com isso, apenas gera a ilusão das duas latas, sem haver nelas a suspensão da literalidade tridimensional em favor de uma visão bidimensional que Greenberg observa nas esculturas modernistas de David Smith, por exemplo. Esta análise de Krauss é bastante significativa, na medida em que revela a atmosfera *greenbergiana* que paira sobre suas considerações desta época, nublando a possibilidade de acessar chaves analíticas mais adequadas às criações de Johns. Sendo assim, mesmo que o ensaio promova uma aproximação entre o pensamento do segundo Wittgenstein (1968) e a poética de Johns, tal proximidade não prepara o terreno, por exemplo, para uma interpretação adequada de *Painted Bronze (Ale Cans,*

¹⁰ Tradução nossa. No original: "After 1958 Johns' cast objects became even less engaged with serious issues for sculpture and concentrated increasingly on sophisticated, if slightly trivial, insights. Behind the beer cans (*Painted Bronze*, 1960) is the irony of the *trompe l'oeil*, a device which until this century one would have thought limited to painting, now incorporated in a sculpture" (KRAUSS, 1965, p. 90).

Ballentine), tal como ela seria realizada em escritos posteriores de Krauss.

Poucos anos depois deste ensaio, a desconfiança de Jasper Johns a respeito da noção de expressão em voga na arte abstrata estadunidense será recorrentemente mencionada por Rosalind Krauss: a obra do artista e seu “interesse despertado pelo *readymade duchampiano*”¹¹ (1981, p. 258) seria o elo entre a externalidade minimalista e Marcel Duchamp. Tal interesse é constatado, por exemplo, na decisão de Johns por pintar elementos visuais extremamente difundidos fora do circuito de arte e, portanto, já criados de antemão: bandeiras, alvos, mapas, números e letras. Considerando o contexto em que fora tomada — década de 1950 — a estratégia impunha uma distância considerável à consideração do quadro como um depoimento pictórico do artista. Em *Caminhos da escultura Moderna*, coletânea de ensaios publicada originalmente em 1977, ao analisar a pintura *Target* (1961) e a escultura *Painted Bronze (Ale Cans, Ballentine)* (1960), Krauss afirma que

[...] sua exploração do desenho de um alvo plano que se acha no comércio nega à pintura o tipo específico de espaço ilusionista/sugestivo que contaminara a arte americana do pós-guerra. O *Target* de Johns, ou sua *Painted Bronze (Ale Cans, Ballentine)*, ao negarem a interioridade do quadro expressionista abstrato, rejeitam, ao mesmo tempo, a interioridade de seu espaço e o caráter particular do eu para o qual esse espaço servia de modelo. [...] O tratamento do *ready-made* por Johns reforçava sua oposição a toda ideia da arte como pura expressão [...] Johns e os artistas minimalistas insistiam em produzir obras que refutassem o caráter singular, privado e inacessível da experiência (KRAUSS, 1998, p. 309-312).

De modo semelhante, a obra de Rauschenberg questionaria a consideração da obra como um documento biográfico e expressivo do artista, em especial o díptico *Factum I e Factum II* (1957), sobre o qual esclarece Barbara Rose: “que os respingos e salpicos espontâneos poderiam ser fabricados, foi demonstrado por Robert Rauschenberg em suas idênticas *action paintings, Factum I e Factum II*” (ROSE, 1968, p. 280).¹² Décadas depois, no ensaio para a retrospectiva de Rauschenberg no Guggenheim de Nova Iorque em 1997, Krauss também sublinharia a rejeição do artista em ter a sua obra lida psicologicamente:

Rauschenberg ficou bastante preocupado com a recepção de suas pinturas negras (1951 - 1953), que tanto os críticos quanto os espectadores supunham ser entendidas em um nível emotivo. “Eles não podiam ver o preto como pigmento”, constatou. [...] Adicionalmente, ele observou: “Se noto quaisquer relações superficiais subconscientes familiares – clichês de associação –, eu mudo o quadro” (KRAUSS, 2002, p. 97).¹³

A recusa de Johns e de Rauschenberg em aceitar uma interpretação de suas obras sob um “modelo ilusionista (ou interior) de significado”, isto é, sob a “ideia da

¹¹ Tradução nossa. No original: “awakened interest in the Duchampian readymade”.

¹² Tradução nossa. No original: “that the spontaneous splashes and drips could be manufactured was demonstrated by Robert Rauschenberg in his identical action paintings, *Factum I and Factum II*”.

¹³ Tradução nossa. No original: “Rauschenberg had been very troubled by the reception of his black paintings (1951 - 1953), which critics and viewers alike assumed were to be understood at that emotive level. ‘They couldn’t see black as pigment’, he complained. [...] For good measure, he added, ‘If I see any superficial subconscious relationships that I’m familiar with — clichés of association — I change the picture’”.

arte como pura expressão” (KRAUSS, 1998, p. 309) faz com que Krauss, em *Caminhos da Escultura Moderna*, passe a considera-los como as fontes imediatas do minimalismo. Com o passar dos anos, tal perspectiva não se modificará, como bem exemplificam os ensaios para as respectivas retrospectivas de Rauschenberg e de Robert Morris no Guggenheim. Em seu texto curatorial para a exposição de Morris, ao analisar a obra *Device Circle* (1959),¹⁴ de Johns, Krauss afirma:

Um trabalho como *Device Circle* (1959) de Johns, no qual um bastão preso no meio da tela gira 360 graus para registrar, enquanto se move, uma faixa circular de tinta borrada, zomba tanto do significado quanto da suposta expressividade de tal “gesto”. Função do “dispositivo”, a mancha é arrancada de um domínio supostamente privado de sentimentos em direção àquele público das tarefas (KRAUSS, 2013, p. 78).¹⁵

Nesta tela, manchas e pinceladas vermelhas, azuis, amarelas e brancas distribuem-se democraticamente sobre a tela. Contudo, o aparente *all-over* da pintura é tensionado por dois elementos: o título, que ocupa toda a extensão inferior do quadro, sendo pintado da mesma maneira que a parte superior. E, conforme o título sugere, o quadro *Device Circle* configura-se como um dispositivo para a fabricação de círculos, não podendo, com isso, ser confundido com a forma abstrata sobre a tela. A forma, com isso, não seria resultante do eu interior do artista, mas tão somente da “vareta-compasso” (STEINBERG, 2008, p. 61) criada por Johns. Analogamente, Morris questionaria também a noção de expressão tal como ela seria desenvolvida no Expressionismo Abstrato. Seguindo a subversão das medidas propostas tanto por Johns quanto por Duchamp, Morris concebe, em *Self-portrait (EEG)* de 1963, um autorretrato abstrato. Para isso, o artista realiza um exame de eletroencefalograma (EEG), durante o qual Morris pensava apenas em si. Desse modo, o autorretrato proposto por Morris se traduz no registro da atividade bioelétrica de seu cérebro: o retrato não é uma pintura na qual se pode observar aspectos fisionômicos e características faciais do indivíduo, mas tão somente registros geométricos da atividade cerebral. Por mais que *Self-portrait (EEG)* tenha o mesmo comprimento de Morris, o que se vê são finas linhas pretas dispostas vertical e paralelamente. Aqui, há um reforço da ironia de seus pares, na medida em que o “retrato” se faz mecanicamente a partir de um dispositivo médico do qual o artista não detém nenhum controle.

Mas a mediação efetuada pela obra de Johns entre as táticas de Duchamp e as poéticas minimalistas não seria algo digno de nota para Krauss no ensaio de 1965. Neste sentido, pode-se dizer que a análise empreendida pela autora neste ensaio revela a inadequação do vocabulário *greenbergiano* para uma justa leitura dos trabalhos associados tanto ao minimalismo quanto à Pop Art. Pois, como se nota nos textos posteriores de Krauss, uma análise coerente da poética de Johns deveria necessariamente levar em consideração menos as conquistas escultóricas de Pablo Picasso (tal como ela é narrada por Greenberg) do que o *ready-made duchampiano*.

¹⁴ Há outros exemplos da utilização, por Johns, de “ferramentas mecânicas” para a pintura: em *Good Time Charlie*, de 1961, uma régua, presa em uma das extremidades por um prego, funciona como um mecanismo circular que produz na tela arcos pictóricos.

¹⁵ Tradução nossa. No original: “A work like John’s *Device Circle* (1959) in which a stick attached at its midpoint to a canvas is rotated 360 degrees to register, as it moves, a circular swathe of smeared paint, mocks both the meaning and the presumed expressiveness of such a ‘gesture’. A function of the ‘device’, the smear is wrenched out of its putatively private world of feeling and into the public one of task”.



Imagem 3: Field Painting (1963-4), de Jasper Johns. Óleo sobre tela, 1,83 m x 0,93 m. Coleção Particular. Fonte: <https://www.pinterest.co.uk>.

Justamente por isso, a máxima *wittgensteiniana* é interpretada por Krauss não a partir da desconfiança de Johns quanto à noção de expressão em voga no circuito estadunidense, mas para sublinhar um “diagrama de usos” a partir das “diversas” possibilidades de manipulação dos objetos comuns: uma régua, para medir e para espalhar tinta; uma colher para unir dois fios etc. Até a constatação da existência de objetos heteróclitos não é levada a cabo, por exemplo, em um inventário dos elementos extra-pictóricos nas pinturas de Johns. Uma obra como *Field Painting* (1963-4), onde o artista tanto ironiza os campos cromáticos pós-expressionistas (conforme sugere o título) quanto aprofunda sua investigação em relação à ambiguidade do signo linguístico, conferindo materialidade às palavras *Red*, *Yellow* e *Blue*, dispostas em relação perpendicular à tela e com capacidade magnética de prender objetos específicos (ferramentas do estúdio do artista, uma lata de café *Savarin*, uma lata de cerveja *Ballantine*, nenhum desses mencionados pela autora) é lida genericamente por Krauss, sob a perspectiva da multiplicidade de uso dos objetos. Até mesmo a relação entre os aparatos métricos e a subversão de medidas que Duchamp propõe, por exemplo, em *Three Standard Stoppages* (1913-14) é desconsiderada. A resistência de Krauss à alternativa historiográfica inaugurada por Duchamp em proveito de sua adesão à ótica modernista de Greenberg e Fried é, enfim, sintetizada no comentário abaixo:

Nos termos da pintura modernista, o trabalho de Johns perdeu a relevância que tinha, por exemplo, de 1956 a 1958, em direção à situação imediata;

é como se Johns tentasse se localizar em uma tradição alternativa, na qual os problemas da pintura são ostensivamente ignorados em proveito de um foco em ironias literárias e intelectuais. Cada vez mais, nos últimos três anos, Johns tentou realizar o ato dadaísta-Cage-Rauschenberg de “preencher a lacuna entre arte e vida”, e seu trabalho passou a ser paulatinamente carregado de objetos originados de sua própria experiência multidimensional. [...] [Mas] Johns está realmente fazendo pinturas a cada momento [...] ele não é totalmente dedicado à alternativa que o Dadá oferece à pintura modernista [...] Ao contrário de Duchamp, Johns conseguiu, mesmo que apenas por um breve momento, fazer uma pintura séria; e, diferentemente do mestre dadaísta, Johns não abandonará o prazer sensual da manipulação da tinta (KRAUSS, 1965, p. 94).¹⁶

3. A alternativa *duchampiana*

Na passagem anterior, é possível notar claramente o embate entre as tradições modernista e *duchampiana* que circunscrevem o campo discursivo no qual Rosalind Krauss se localiza durante as décadas de 1960 e 1970. Se, em 1965, em meio ao litígio em torno da obra de Jasper Johns, a ensaísta esforçava-se por fincar sua posição no polo modernista, onze anos mais tarde, a autora revê seu posicionamento, propondo uma leitura mais afinada às alianças e à postura de Jasper Johns. No segundo número da *October* – revista recém-fundada por ela em parceria com Annette Michelson –, Krauss publica o ensaio *Jasper Johns: The Functions of Irony*. Por mais que ela parta da ironia já identificada por Greenberg e endossada pela ensaísta no ensaio de 1965, neste momento, Krauss põe-se a destrinchar as funções da ironia da obra de Johns, elegendo, para isso, obras criadas no final da década de 1950, como *Shade* (1959) e *Drawer* (1957).

16 Tradução nossa. No original: “In terms of modernist painting, John’s work has lost the relevance that it had, in say 1956-58, to the immediate situation; and it is as if Johns has sought to locate himself in an alternative tradition, in which the problems of painting are ostensibly ignored in favor of concentration upon literary and intellectual ironies. More and more over the last three years Johns has tried to perform the Dadaist-Cage-Rauschenberg act of ‘bridging the gap between art and life’, and his work has come increasingly to be loaded with objects precipitated from his own multi-leveled experience [...] [But] Johns is really making paintings every time out, [...] he is not wholly dedicated to the alternative Dada offers to modernist painting [...] Unlike Duchamp, Johns succeeded, if only for a brief moment, in making serious painting; and unlike the Dadaist master Johns *will not* relinquish the sensuous pleasure of manipulation of paint”.



Imagem 4: Shade (1959), de Jasper Johns. Encáustica sobre tela com objetos. 1,32 x 0,99 m. Museu de São Petersburgo, Rússia. Fonte: <https://www.mutualart.com>.

Nestas telas, estaria em operação uma ironia modernista na medida em que elas zombam da impossibilidade do ilusionismo pictórico: enquanto a primeira é literalmente uma cortina fechada sobre a qual o artista distribui pinceladas em tons cinzentos, a segunda representa a parte frontal de uma gaveta que jamais poderia ser aberta. Nos dois casos, o espaço ilusório além da tela, apesar de evocado – a paisagem além da cortina; o espaço interior da gaveta – está indisponível ao observador. Levando isto em consideração, Krauss (1976, p. 92) observa que “a única maneira de falar sobre o espaço, essas obras anunciam repetidas vezes em diferentes tropos, era negativamente, ceticamente. As imagens tornaram-se perguntas sobre a natureza do espaço, por meio das quais o próprio conceito de espaço pictórico foi anulado.”¹⁷ De modo semelhante, outras pinturas de Johns seriam comentários pictóricos desconfiados e irônicos do artista quanto às convenções e gêneros artísticos:

Johns comprometeu-se com a natureza-morta, a paisagem, o retrato: sempre com o mesmo resultado. Com a destruição de seu espaço natural, cada uma dessas espécies perde seu caráter distintivo. Todos assumem uma opacidade semelhante à do objeto. A natureza morta é um verdadeiro cabide suspenso de uma superfície cinza; a paisagem é um mapa não modificado dos EUA; o retrato é um corpo moldado ou uma antologia de objetos que foram recuperados de pinturas anteriores. A possibilidade dos temas e a variedade de seus termos também são submetidos a um ataque irônico (KRAUSS, 1976,

¹⁷ Tradução nossa. No original: “The only way to speak of space, these works said over and over in different tropes, was negatively, skeptically. The pictures became questions about the nature of space, by which the very concept of pictorial space was annulled”.

p. 94).¹⁸

Referindo-se a séries investigadas por Johns em pinturas e litografias como *Coat Hanger* (1960) e *Map* (1961), Krauss descarta a reprovação analítica pressuposta na identificação anterior de um historicismo, notando nestas obras uma estratégia irônica do artista em relação aos fundamentos tradicionais da arte. No fragmento, observa-se, sobretudo, a dicotomia entre opacidade e transparência que será investigada pela historiadora em escritos posteriores. Neste caso, a opacidade está associada à distinção entre uma obra de arte e um objeto comum, sendo um atributo deste último em contraposição à transparência intelectual pressuposta em uma obra de arte.



Imagem 5: *Weeping Woman* (1975), de Jasper Johns. Encáustica e colagem sobre tela. 1,27 x 2,59 m. Coleção Particular. Fonte: <http://artsandseizure.blogspot.com>.

Nas pinturas do início da década de 1970, o ataque irônico de Johns volta-se, em especial em *Weeping Woman* (1975) e *Scent* (1975-6), a outro gênero pictórico: a pintura histórica. Os títulos das duas obras referem-se às apropriações de Johns de obras de Pablo Picasso¹⁹ e Jackson Pollock. No primeiro caso, a tela pintada em 1937 seria um prosseguimento das preocupações do pintor em relação aos desastres da Guerra Civil Espanhola e registrados pouco tempo antes em *Guernica* (1937). Composta por um tríptico, a *Weeping Woman* de Johns é constituída em todas as suas partes por hachuras pictóricas que evocam tanto a tela homônima de Picasso, quanto uma das obras mais exemplares do cubismo, *Les demoiselles d'Avignon* (1907). Nesta tela, o pintor espanhol já demonstraria uma desconfiança quanto à possibilidade (e à obrigação) das hachuras em significar a tridimensionalidade, tendo Picasso libertado este procedimento pictórico de suas normas prescritivas convencionais. Tal procedimento é também encontrado em *Weeping Woman*, onde ele atribui às hachuras um certo sentimentalismo solidário aos conflitos bélicos, todavia alheio ao período áureo cubista. Presentes tanto na fase inicial do cubismo quanto na sua fase

¹⁸ Tradução nossa. No original: "Johns has turned his hand to still-life, to landscape, to portraiture: always with the same result. With the destruction of their natural space, each of these species loses its distinctiveness. All assume the same object-like opacity. The still-life is a real coat-hanger suspended from a gray surface; the landscape is an unmodified map of the U.S.; the portrait is a body-cast or else an anthology of objects that have been retrieved from earlier paintings. The possibility of subjects and the variety of their terms are, then, also submitted to an ironic attack."

¹⁹ Há diversos trabalhos de Johns em que o pintor apropria-se de elementos pictóricos utilizados por Picasso. Em 1985, por exemplo, Johns elabora a série *Seasons*, onde são observadas algumas referências a algumas obras de Picasso, como *The Shadow* (1953), *Straw Hat with Blue Leaves* (1936) e *Minotaur Moving his House* (1936).

final, as hachuras seriam, com isso, um elemento pictórico historiográfico de articulação deste movimento artístico. A tela de Johns condensaria a fase áurea inicial do Cubismo e o seu período tardio problemático, tanto pelo tamanho e pela quantidade das telas (que remetem à pintura histórica) quanto pela presença incontestante de tal recurso pictórico.

Krauss interpreta esta condensação como uma ironia dirigida pelo próprio pintor quanto à possibilidade de um processo histórico. Pois, a conquista cubista do período inicial e o “fracasso” de seu período final questionariam, não as investigações dos pintores, mas a própria possibilidade de um progresso linear baseado em uma narrativa. Subjacente à consideração do fracasso do cubismo tardio parece residir uma lógica cíclica de auges e declínios proposta, em especial, por Clement Greenberg. Tendo por base o binômio concepção-realização, o crítico organiza, no ensaio *Picasso at seventy five*, o percurso artístico do pintor espanhol do seguinte modo: Se, no período compreendido entre 1905 e 1926, verifica-se a fase de plena realização artística, posteriormente, instaura-se uma crise de realização que não lhe retira o mérito artístico pela persistência da concepção (sendo o descompasso entre os dois termos a origem do interesse das obras deste período). Somente em 1937, manquejam ambos os termos, fazendo com que suas obras percam em qualidade, apresentando um cubismo que nada mais é do que a paródia de si mesmo. “O cubismo é”, decreta Greenberg (1996, p. 77), “mais do que travestido, caricatural em pinturas tardias como *Winter Landscape* (1950) e *Chimney of Vallauris* (1951) [...]”. A mesma lógica cíclica seria utilizada por Greenberg para análise da obra de Jackson Pollock no ensaio “*American-Type*” *Painting*. De modo semelhante, *Scent* se refere a uma das últimas obras de Pollock, na qual o pintor tentaria, em vão, recuperar sua fase áurea. Neste caso, a condensação proposta por Johns seria a da narrativa que parte do Impressionismo ao Expressionismo Abstrato. Assim, “na composição *all-over* desta parede de cores atomizadas, em sua preocupação com uma relação quase-divisionista da tonalidade, *Scent* lembra inevitavelmente a última grande fase do Impressionismo” (KRAUSS, 1976, p. 97).²⁰ Sendo assim, ao que parece, a opacidade oferecida por *Weeping Woman* e *Scent* de Johns ilustraria, com isso, a lógica cíclica *greenbergiana*, pois:

As obras de Johns, em sua evocação de vários momentos – e monumentos – centrais para o desenvolvimento da arte moderna, estão engajadas no empreendimento da pintura histórica. Mas seu assunto é falho, inícios promissores que levam a fins convulsivos ou ineficazes. Seu assunto é o “crescimento” como estase. É nesse sentido que Johns mantém a atitude irônica. Pois as obras transmitem um profundo ceticismo sobre o significado atribuído ao processo histórico (KRAUSS, 1976, p. 98).²¹

A conclusão da ensaísta é que a tática de Johns reforça uma voz performativa *beckettiana*, a qual expressa a impossibilidade mesmo da expressão. Haveria, por-

²⁰ Tradução nossa. No original: “In the ‘all-over’ composition of this wall of atomized color, in its concern for a quasi-divisionist relationship to hue, *Scent* inescapably recalls the last great phase of Impressionism”.

²¹ Tradução nossa. No original: “The works by Johns, in their evocation of several moments — and monuments — central to the development of modern art, are engaged with the enterprise of history painting. But their subject is failure, promising beginnings that lead to convulsive or ineffectual ends. Their subject is ‘growth’ as stasis. It is in this sense that Johns maintains the ironic attitude. For the works convey a deep skepticism about the significance imputed to the historical process”

tanto, em Johns uma voz irônica intraduzível, marcada fundamentalmente por uma certeza negativa. Sob esta ótica, Johns teria uma voz pictórica inexprimível, que se destacaria justamente no esforço do artista por esvaziar as certezas e convenções artísticas. Anulando uma a uma as normas convencionais da pintura, o ceticismo de Johns não sublinharia outra coisa a não ser o seu processo de enunciação, a sua própria voz pictórica considerada enquanto modelo de autonomia.

4. Considerações Finais: as vozes *beckettianas* de Johns e Krauss

Pode-se concordar com Krauss quanto ao fato de *Weeping Woman* e *Scent* sublinharem a coerência poética de Jasper Johns, visto que ambas as obras ilustram o jogo irônico do artista com as convenções e premissas pictóricas. Mas, se ambas as obras questionam o progresso histórico unidirecional, elas confirmam, por outro lado, a lógica cíclica desenvolvida por Clement Greenberg para as trajetórias de Picasso e Pollock. Ainda, o eixo analítico de Krauss é retirado de Greenberg, a partir da ironia literária detectada inicialmente pelo crítico na obra do artista. Ao lado disso, ao entrever um modelo de autonomia na voz pictórico-performativa do artista, Krauss não se dedica a esclarecer com detalhes o quanto que esta voz poderia se distanciar de uma abordagem que a considere a manifestação de uma interioridade subjetiva do artista. A referência a Beckett, indubitavelmente, institui uma atmosfera de desconfiança quanto a esta noção substantiva de expressão. Pois, Beckett – com quem Johns trabalhou em 1976 no livro *Foirades/Fizzles*, contendo contos curtos do autor e trinta e três águas-fortes do pintor; *Beckett* é também o título de uma tela de lajotas cinzas produzida por Johns em 2005 – desconstrói em seus textos tanto a voz quanto a técnica narrativa, instituindo para seus personagens uma atmosfera de despersonalização. Uma breve análise de “Não Eu” (1972) será útil para estabelecer a comparação.

Uma definição apressada de “Eu não” poderia afirmar que este texto dramático é um monólogo em que a personagem BOCA enuncia sua longa fala. Entretanto, uma aproximação mais cuidadosa desta obra revela que noções como “monólogo”, “personagem” e “fala” são problematizadas no interior da construção dramática elaborada por Samuel Beckett, tensões que não permitem enquadrar a escrita cênico-dramática do autor nos padrões tradicionais de representação teatral.

Conforme esclarece a rubrica inicial, o único foco enunciativo do texto não tem origem em uma “personagem” compreendida enquanto um retrato de um sujeito psicologicamente identificável determinado por algumas condições histórico-sociais definidas. O responsável pela enunciação é um fragmento do corpo humano. No palco, há uma boca destituída de todos seus encaixes corpóreos, “...expulsa...para dentro deste mundo...” (BECKETT, 2006, p. 376)²². A negação do “eu”, já evidenciada no título, repete-se a cada momento do texto, onde pronomes e verbos são enunciados na terceira pessoa. Entretanto, não se trata de uma separação nítida entre a boca narradora e a história narrada. Com o passar do tempo, nota-se momentos em que

²² Tradução nossa. No original: “...out...into this world...” Mais à frente: “...what?...who?...no!...she!..”

os farrapos de história contados pela BOCA parecem se referir diretamente à cena. A esta indefinição, tem-se uma tripartição entre a boca, os zumbidos e o cérebro: enquanto a boca fala, os zumbidos no ouvido não cessam e o cérebro tenta conter o fluxo de palavras.

Sendo assim, há uma luta interna entre ouvidos, boca e cérebro que, por sua vez, não se harmonizam criando uma unidade. O corpo é o lugar de tensão provocada por inúmeras forças e vontades que não necessariamente são convergentes, ao contrário, apontam para lados distintos. Este embate se constrói em uma torrente contínua caracterizada por interrupções. Em meio ao rio de reticências estruturante do texto, encontram-se vários trechos que se repetem inúmeras vezes, imprimindo uma oscilação, um ir e vir, sendo talvez o mais significativo este: “O que? Quem? Não! Ela!” (BECKETT, 2006, p. 379).

Como se pode facilmente constatar, a resistência de Johns por fornecer explicações – biográficas ou poéticas – sobre sua obra alinha-se à despersonalização dos personagens *beckettianos*. De modo mais cirúrgico, nota-se um procedimento similar entre os dois artistas – que Krauss interpreta sob o signo da ironia –, por meio do qual há um esvaziamento de noções e usos respectivos a cada âmbito: o pictórico, no caso de Johns; o dramático, no caso de Beckett. Sendo assim, as poéticas de Johns e Beckett se aproximariam no uso às avessas que os artistas promovem em relação às premissas que governariam suas criações.

E quanto à Krauss? O fato mesmo de Krauss partir da ironia identificada por Greenberg aliado à leitura pictórica que Johns realiza da lógica cíclica utilizada pelo crítico parecem indicar que *Jasper Johns: Functions of Irony* é um ensaio ainda desenvolvido sob a perspectiva *greenbergiana*. Com isso, Krauss se aproximaria da BOCA *beckettiana* que, em seu ir e vir discursivo diante da perplexidade causada pela poética de Johns, repetiria enfaticamente: “Quem? Não! Ela!”.

Referências

BECKETT, S. **The complete dramatic works**. Londres: Faber and Faber, 2006.

BUCHLOH, B. H. D. Allegorical procedures: appropriation and montage in Contemporary Art. In: **Artforum**, vol. XXI, n. 1, September, 1982.

BUCHLOH, Benjamin H.D. Conceptual Art 1962-1969: from the aesthetic of administration to the critique of institutions. In: **October**, vol. 55, Winter, 1990.

DANTO, A. **A transfiguração do lugar-comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

FRIED, M. **Art and Objecthood**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

FRIQUES, Manoel Silvestre. Entre a Ilusão e a Teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença** [Eperiodico], v. 8, 2018. <https://doi.org/10.1590/2237-266075601>

FRIQUES, Manoel Silvestre. O Informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto. In: Anais do **XXXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte** "Arte e Erotismo: prazer e transgressão na história da arte". Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2019.

GREENBERG, C. **Art & Culture**. Boston: Beacon Press, 1992.

GREENBERG, C. **Arte & Cultura**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

GREENBERG, C. **The Collected Essays and Criticism, vol. III – Affirmations and Refusals 1950-1956**. Edited by John O'Brian. Chicago: Chicago Press, 1995.

GREENBERG, C. **The Collected Essays and Criticism, vol. IV – Modernism with a Vengeance 1957-1969**. Edited by John O'Brian. Chicago: Chicago Press, 1995.

KRAUSS, R. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, R. Jasper Johns: The Functions of Irony. In: **October**, vol. 2. (Summer, 1976), pp. 91-99.

KRAUSS, R. Jasper Johns. In: **Lugano Review**, vol. I/2, II, 1965.

KRAUSS, R. **Passages in Modern Sculpture**. The MIT Press, Cambridge, 1981.

KRAUSS, R. Perpetual Inventory. In: JOSEPH, Branden W. (ed.). **October Files 4 – Robert Rauschenberg**. Massachusetts: MIT Press, 2002.

KRAUSS, R. The Mind/Body Problem: Robert Morris in series (1994). In: BRYAN–WILSON, Julia (org.). **October Files 15: Robert Morris**. Massachusetts: The MIT Press, 2013.

ROSE, B. A B C Art. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.) **Minimal Art – A Critical Anthology**. New York: E. P. Dutton, 1968.

ROSENBERG, H. **Objeto Ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROSENBLUM, R. Notes on Sol LeWitt. In: LEGG, Alicia. **Sol LeWitt**. New York: The Museum of Modern Art, 1978.

STEINBERG, L. **Outros Critérios**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TOMKINS, C. **As vidas dos artistas**. São Paulo: BEI Comunicação, 2009.

WITTGENSTEIN, L. **Philosophical Investigations**. New York: Macmillan Publishing Co., Inc., 1968.