

# Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss

*Diagrams in art criticism: a close reading of Rosalind Krauss' structuralist squares*

*Diagramas en la crítica de arte: una lectura de los cuadrados estructuralistas de Rosalind Krauss*

Manoel Silvestre Friques

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

E-mail: [manoel.friques@gmail.com](mailto:manoel.friques@gmail.com)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-0106-2006>

## RESUMO:

O presente artigo propõe uma leitura dos três usos do quadrado estruturalista realizados por Rosalind Krauss, respectivos à escultura moderna, à pintura modernista e ao *medium*. Para isso, entrelaça algumas obras da autora, observando neste processo seu deslocamento de foco do campo expandido da escultura ao cubo branco. Este exercício de leitura responde diretamente ao fenômeno de crescente apropriação do “campo expandido” nos debates artísticos brasileiros recentes, buscando uma compreensão mais adequada aos usos do quadrado estruturalista realizado por Rosalind Krauss.

**Palavras chave:** *Campo Expandido. Rosalind Krauss. Arte Contemporânea.*

## ABSTRACT:

This article reviews the three uses of “expanded field” by Rosalind Krauss, related respectively to the modern sculpture, the modernist painting and the medium. To do so, it interweaves some of Krauss’ texts, observing her shift of focus from the expanded field to the white cube. This reading exercise responds directly to the phenomenon of increasing

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022

Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

appropriation of the “expanded field” in recent Brazilian artistic debates, seeking an adequate understanding of the uses of the structuralist square made by Rosalind Krauss.

**Keywords:** *Expanded Field. Rosalind Krauss. Contemporary Art.*

#### RESUMEN:

El presente artículo propone una lectura de los tres usos del cuadrado estructuralista realizados por Rosalind Krauss, respectivos a la escultura moderna, a la pintura modernista y al medium. Para ello, entrelaza algunas obras de la autora, observando en este proceso su desplazamiento de foco del campo expandido de la escultura al cubo blanco. Este ejercicio de lectura responde directamente al fenómeno de creciente apropiación del “campo expandido” en los debates artísticos brasileños recientes, buscando una comprensión más adecuada a los usos del cuadrado estructuralista realizado por Rosalind Krauss.

**Palabras clave:** *Campo Ampliado. Rosalind Krauss. Arte Contemporáneo.*

Artigo recebido em: 01/12/2020  
Artigo aprovado em: 27/04/2022

## Introdução

O presente artigo propõe uma leitura dos usos do “quadrado estruturalista” realizados por Rosalind Krauss em três momentos específicos de sua trajetória intelectual e encontrados especificamente nos seguintes escritos: o artigo “Sculpture in the expanded field” (1979) e os livros *The Optical Unconscious* (1993) e, mais recentemente, *Under Blue Cup* (2011).

No primeiro caso, a ensaísta estadunidense propõe uma análise sistêmica da produção artística contemporânea de seu país, caracterizada, em termos gerais, por um questionamento dos gêneros tradicionais da arte. Krauss fricciona criticamente, de um lado, as criações artísticas dos anos 1960 e 1970 rotuladas sob novos termos – *Process Art, Land Art, Conceptual Art* etc. –, e algumas categorias encontradas na História da Arte Ocidental, em especial, as de escultura, arquitetura e paisagem. Tal cotejo resulta do desejo da autora em problematizar o suposto pluralismo da produção artística estadunidense, fazendo-a mapear um campo de possibilidades desta mesma produção formulado a partir das relações lógicas propostas pelo quadrado estruturalista.

Se em “Sculpture in the Expanded Field”, o quadrado estruturalista é concebido como um diagrama voltado à reflexão a respeito das trajetórias da escultura moderna, em *The Optical Unconscious* (*O inconsciente ótico*, em tradução livre), ele é concebido enquanto uma ferramenta visual que revela algumas questões concernentes à pintura modernista. Aqui, o diagrama é concebido topograficamente por Krauss a partir do binômio figura-fundo, de tal modo que as relações lógicas resultantes daí circunscrevam um campo de possibilidades da produção pictórica do século XX, notadamente aquela de cunho abstrato.

Enquanto o segundo diagrama recua historicamente ao começo do século XX, o terceiro, e mais recente, quadrado estruturalista se volta a uma produção artística criada na passagem ao século XXI. Neste caso, a ferramenta visual ganha novos contornos, visto que, em primeiro lugar, sua nova formulação não possui como ponto de partida um gênero específico – como a escultura ou a pintura nos usos supracitados – mas a própria noção de *medium*<sup>1</sup>. Permanece, com isso, a preocupação da autora em relação ao *medium*, só que, desta vez, seu pensamento reflete sobre a própria pertinência desta noção em um contexto criativo caracterizado pela hegemonia das feiras e bienais de arte e da *Installation Art*. À permanência de sua preocupação com o *medium* – específico, nos dois primeiros casos; geral, no segundo – tem-se também a recuperação da noção de “campo expandido” do primeiro ensaio, visto que o quadrado estruturalista formulado em *Under Blue Cup* (*Sob a xícara azul*, em tradução livre) é também assim batizado.

Este panorama introdutório dos três quadrados estruturalistas demonstra já uma característica fundamental do uso desta ferramenta por Rosalind Krauss: a diferença. Esse recurso visual, antes de ser concebido enquanto um diagrama universal a ser aplicado posteriormente em diversos casos e contextos, é, a cada utilização, reformulado historicamente a partir de um feixe determinado de questões. A recorrência do quadrado estruturalista no pensamento crítico de Rosalind Krauss não se funda, portanto, nas ideias de permanência e semelhança. A repetição conduz à diferença. Desse modo, uma justa compreensão de uma expressão como “campo expandido”, tão disseminada no circuito artístico brasileiro, deve necessariamente considerar a especificidade de seu uso pela autora, caso contrário, corre-se um grande risco de desenfreada universalização.

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

É justamente este o objetivo do presente ensaio. Nos próximos parágrafos, busca-se realizar uma leitura dos três diagramas de Rosalind Krauss, considerando-se, sobretudo, duas questões concebidas pela própria autora: o imperativo da revisão e o desejo didático. De um lado, ao publicar a coletânea *Perpetual Inventory (Inventário perpétuo, em tradução livre)*, Krauss atenta para o fato de que “uma crítica revisa constantemente não apenas sua concepção sobre a direção e as correntes mais importantes da arte contemporânea, mas também suas convicções sobre as obras mais significativas aí inseridas” (KRAUSS, 2010, p. xi)<sup>2</sup>. De outro lado, o uso do diagrama por Rosalind Krauss advém de um desejo pedagógico, conforme se observa na seguinte passagem:

Às vezes, utilizo diagramas em minha escrita. Diverte-me usá-los pois as pessoas – especialmente os estudantes – ficam estarecidas quando olham para os diagramas e pensam que não conseguem entendê-los, e os artistas pensam que abordar a arte em termos de diagramas é excitante. Quando eu estava estudando o estruturalismo, fiquei muito interessada nos diagramas. Achei incrível o fato de que alguém pudesse dizer algo verdadeiro sobre a história de alguma coisa por meio de algo tão estático e bidimensional quanto um diagrama (KRAUSS, 2013).<sup>3</sup>

Sendo assim, a leitura a seguir pretende revelar as idas e vindas do pensamento de Rosalind Krauss por meio dos usos recorrentes do quadrado estruturalista respectivos a três momentos históricos distintos: os anos 1970, os anos 1990 e os anos 2000. Por meio da análise de cada diagrama, bem como das diferenças históricas entre eles, pretende-se compreender os movimentos reflexivos de Krauss a respeito não apenas da história da arte euroamericana, mas também de sua própria trajetória intelectual.

## **Quadrado 1: o campo expandido da escultura**

Nesta seção, o artigo “Sculpture in the Expanded Field” será analisado sob três perspectivas. Em primeiro lugar, retoma-se o questionamento em relação a uma abordagem historicista da escultura. Passa-se então à reflexão a respeito de um conceito basilar do quadrado estruturalista: a paisagem, enquanto termo oposto à arquitetura. Em seguida, tendo por base alguns questionamentos surgidos das etapas anteriores, realiza-se uma leitura do campo expandido a partir de sua principal função: o combate ao pluralismo estadunidense.

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

## Uma abordagem historicista da escultura

Em 1979, Krauss publica na oitava edição da revista *October* o ensaio “Sculpture in the Expanded Field” (“Escultura no Campo Ampliado”), propondo um método de análise formal-estruturalista para as construções tridimensionais estadunidenses produzidas a partir da década de 1960. Não é a primeira tentativa da autora em propor um modo de entendimento da produção experimental de seu país. Em *Passages in Modern Sculpture (Caminhos da Escultura Moderna)* e *Terminal Iron Works*, publicados respectivamente em 1977 e 1971, essa mesma produção havia sido analisada sob a perspectiva da tradicional categoria da escultura, a partir dos binômios analíticos opacidade-transparência e externalidade-idealismo (FRIQUES, 2018). As três publicações propõem o mesmíssimo enquadramento historiográfico cujos início e fim são, respectivamente, o neoclassicismo escultórico europeu e a produção artística estadunidense dos anos 1960.<sup>4</sup>

Ao contrário de seus esforços anteriores, em “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss menos adota do que questiona a elasticidade da categoria escultura, identificando um impulso historicista subjacente ao desejo de críticos e historiadores em interpretar a produção tridimensional estadunidense do pós-guerra. Ao batizar propostas tão díspares de escultura, os autores mitigariam as diferenças entre elas, inserindo-as em uma linhagem na qual as novas obras seriam meros desenvolvimentos daquelas produzidas no passado. Há, portanto, um modelo evolutivo semelhante ao desenvolvimento do ser humano,<sup>5</sup> que Krauss questiona propondo a delimitação histórica da noção de escultura.

Tal argumento é, no mínimo, curioso, pois, em seu questionamento do historicismo, Krauss faz uso, durante boa parte do ensaio, de um desenvolvimento da escultura a partir de sua lógica interna, narrativa que vale a pena ser repisada. O arco histórico que vai das estátuas equestres encontradas na Antiguidade romana às esculturas renascentistas é sintetizado pela autora segundo o desenvolvimento da lógica do monumento. Nem ídolos, nem materializações antropométricas do sagrado, nem a intuição divina por meio da idealização das formas naturais, nem qualquer outra função religiosa ou ritualística encontrada em outros contextos históricos: de um extremo a outro da história da arte ocidental, a escultura tem uma função comemorativa, representando, portanto, um evento culturalmente significativo em um local específico. “Por funcionarem, com isso, em relação à lógica de representação e de marcos históricos”, afirma ela, “as esculturas são geralmente

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

figurativas e verticais, seus pedestais constituindo uma parte importante da estrutura, uma vez que realizam a mediação entre o local em que se situam [as esculturas] e o signo que representam” (KRAUSS, 1986, p. 279).<sup>6</sup>

A história segue e a escultura enquanto monumento anuncia, já no final do século XIX, o esgotamento de sua lógica. O arauto do fim desse grande ciclo representativo seria Auguste Rodin, cujas obras seriam marcadas pelo éthos da reprodutibilidade técnica, não estando mais associadas a locais específicos, despidendo-se também de sua função comemorativa. Adentra-se então um período da antilógica do monumento, no qual as esculturas passam a referir a si mesmas, em um processo que as destitui de locais específicos, a não ser no terreno flutuante e ideal da abstração. As obras de Brancusi seriam emblemáticas neste contexto, dada a incorporação dos pedestais pelo espaço autônomo da obra, reforçando, com isso, a autorreferencialidade da produção escultórica modernista. Mas a antilógica do monumento também chega a um fim. Especificamente na década de 1950, a condição negativa da escultura modernista transforma-se em pura negatividade.

Por ora, deixemos em suspenso a questão da pura negatividade e passemos a refletir a respeito da relação entre o enquadramento historicista e a utilização, por Krauss, do quadrado de Greimas. Não é desprezível o fato de a autora recuperar a história da escultura a partir da lógica do monumento em um arco cronológico que parte da Antiguidade ao Modernismo. Ao fazê-lo, Krauss parece endossar aquilo que procura questionar, retirando do esgotamento da lógica interna da escultura os subsídios para a elaboração de sua análise formal-estruturalista sintetizada no quadrado estruturalista.

Mas, como esta ferramenta estruturalista pode coexistir pacificamente com a narrativa sobre a escultura? Em que medida a diacronia da narrativa pode ser articulada à sincronia do diagrama?<sup>7</sup> Talvez, a resposta a esta questão possa ser vislumbrada por meio do pensamento de dois autores importantes ao momento estruturalista de Rosalind Krauss: Claude Lévi-Strauss e Fredric Jameson. Caso se considere os esforços de Lévi-Strauss em estruturar o mito de Édipo em feixes de relações folheados, ou até mesmo a organização de personagens de uma narrativa por Fredric Jameson em *The Political Unconscious (O Inconsciente Político)*, constata-se que ambas as iniciativas tratam, de certo modo, de explodir a narrativa, isto é, apostam na sincronia da estrutura em oposição à diacronia do relato. Este não parece ser, todavia, o caso de Krauss: o quadrado de

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Greimas é utilizado não de modo a rever o impulso historicista, mas antes o pressupõe enquanto lógica contrastante. Em outras palavras, o quadrado estruturalista não é utilizado para se abordar topograficamente a lógica historicista da escultura ocidental. O ocaso da lógica do monumento – incluindo-se aí sua antilógica – cede passagem, cronologicamente, a uma outra lógica: o quadrado estruturalista, sendo este então modelado tendo em vista a já dispersa multiplicidade das propostas escultóricas das décadas de 1960 e 1970. Sendo assim, Krauss investe em um diagrama sincrônico para abordar a produção de uma geração, reduzindo – e não expandindo – este conjunto simultâneo de produções em uma forma geométrica arquetípica e autorreferencial – o quadrado – utilizada enquanto estrutura fundamental de interpretação.

## A questão da paisagem

Não que as propriedades *gestálticas* do quadrado devam ser lidas como uma indicação de sua característica eminentemente estática e a-diacrônica. Jameson salienta que esta estrutura elementar de significação – “a maior conquista da semiótica greimasiana”<sup>8</sup> (JAMESON, 1976, p. xiv) – é uma ferramenta dinâmica. O próprio processo de eleição dos primeiros termos a serem dispostos no quadrado, envolvendo aí sucessivas iterações de modo a se alcançar o esquema mais adequado, indica o caráter dinâmico deste diagrama. Além disso, conceitualmente, a simplicidade do quadrado estruturalista cumpre uma função de mediação entre dois tipos de linguagem – a narrativa<sup>9</sup> e a cognição –, sendo o veículo dialético através do qual uma está implicada na outra. A compreensão desta relação envolve necessariamente uma das funções da redução semiótica: “reescrever um texto verbal ou linguístico em mecanismos mais fundamentais de significado” (JAMESON, 1976, p. ix). Este movimento, antes de ser unidirecional, é articulado em ambas as direções: se, de um lado, a narrativa é reduzida a um conjunto abstrato de termos, inversamente, determinados esquemas cognitivos podem ser lidos narrativamente. Tendo isto em mente, pode-se dizer que o quadrado estruturalista de Krauss interdita o movimento dialético pressuposto na ferramenta de Greimas, na medida em que opera uma cisão entre narrativa – lógica historicista do monumento que a produção artística dos anos 1960 e 1970 interrompem – e cognição – o campo ampliado desta mesma produção artística.

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Definido como uma “estrutura elementar de significação” o quadrado de Greimas possui um estatuto lógico preciso, sendo o fundamento para outras duas estruturas definidas como “estruturas superficiais” – “constituem uma gramática semiótica que ordena, em formas discursivas, os conteúdos suscetíveis de manifestação” – e “estruturas de manifestação” – que “produzem e organizam os significantes” (GREIMAS, 1975, p. 126). Em conjunto, estas três camadas estruturais são combinadas de modo a fornecer um amplo, mas logicamente delimitado, universo de possibilidades. A estrutura elementar se organiza, por sua vez, em torno da significação cujas presença e ausência definem, respectivamente, os eixos complexo e neutro do quadrado semiótico:

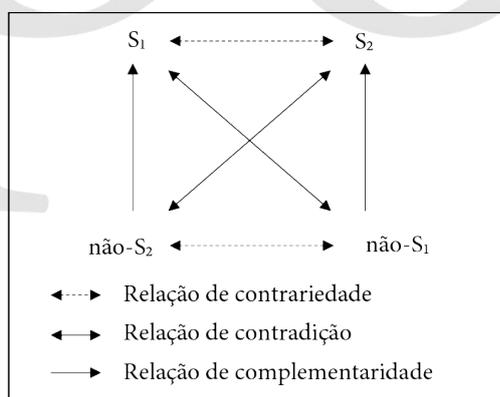


Fig. 1. Quadrado de Greimas. Fonte: GREIMAS, 1975, p. 127.

Considerando tais definições, retome-se agora a narrativa que conduz à pura negatividade. Tendo em conta a definição da escultura modernista proposta por Krauss enquanto uma combinação de exclusões, tem-se a ausência ontológica da escultura, agora definida como uma metacategoria neutra constituída pela conjunção de duas negações: nem paisagem nem arquitetura. Krauss esclarece que, se a escultura modernista se baseia nesta dupla negatividade, tal fato não torna as próprias categorias menos importantes. “Isso porquê”, afirma ela, “esses termos expressam uma estrita oposição entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção da arte escultórica parecia estar suspensa” (KRAUSS, 1986, p. 283)<sup>10</sup>. Mas algo nesta homologia entre os pares paisagem-arquitetura, construído-não construído, cultural-natural não parece se encaixar adequadamente.<sup>11</sup> Em que medida a oposição entre paisagem e arquitetura pode estar associada à dicotomia natureza e cultura utilizada, por exemplo, por Greimas e Lévi-Strauss?<sup>12</sup> Ou ainda: de que maneira uma paisagem pode ser considerada como não construída e natural? O que significa, enfim, uma paisagem e de que modo ela pode diferir da arquitetura?

FRIQUES, Manoel Silvestre. **Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.**

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Enquanto a escultura modernista é apresentada como o último momento de uma lógica interna do monumento, sendo-lhe o seu duplo inverso, nada é comentado a respeito dos conceitos – ou semas, caso se adote a terminologia de Greimas – de paisagem e arquitetura. Considere-se a noção da paisagem, por dois motivos. Em primeiro lugar, tem-se a importância temporal da disposição dos termos no diagrama, pela qual formula-se, desde já, uma relação entre eles – dominante/subordinado. Dada sua disposição no quadrado semiótico de Krauss, a noção de paisagem parece, portanto, ser o sema gerador do dispositivo. Como tal, este termo impõe muitos desafios à definição devido à sua ambiguidade.

Nos circuitos geográficos, a paisagem ocupa um lugar central, sendo associada muitas vezes à institucionalização da própria disciplina. Pode-se até dizer, sem grandes exageros, que o objeto de estudo da geografia é a paisagem, considerando-se aí todas as diferenças semânticas que este conceito carrega, como exemplificam os termos *landschaft*, alemão, referindo-se a um vínculo morfológico-cultural, ou seja, à associação entre o sítio e seus habitantes; e *landscape*, inglês, que explicita uma associação entre elementos físicos e culturais: *land shape*. Caso este percurso etimológico esteja correto, nota-se já aí a centralidade da ação humana, seja por uma codificação visual, seja pelo processo concreto de formalização.

A associação entre paisagem e artes visuais se torna explícita por intermédio do termo francês *paysage*. É neste terreno que a paisagem se estabelece contundentemente enquanto gênero pictórico vinculado aos pintores flamengos do século XVII. Mas, mais do que um conteúdo para a pintura, a paisagem, propõe W. J. T. Mitchell (2002), deve ser considerada um *medium*: nesta formulação, retoma-se o sentido geográfico da paisagem que tangencia, por assim dizer, a lógica do monumento definidora da escultura. Considerar a paisagem um *medium* é abordar esta forma de representação da natureza como algo que não deve ser buscado apenas em sua imanência (o que é a paisagem?), nem somente como portador de significados (o que ela significa?) – note-se aí a distância do *medium greenbergiano*. Trata-se de uma ampliação de foco que transforma a função gramática da paisagem, encarando-a não como substantivo, mas como verbo.

A abordagem de Mitchell, fundada na associação entre paisagem e poder, enxerga uma estrutura semiótica da paisagem resultante do fato de esta ser um *medium* ambivalente de expressão cultural.<sup>13</sup> Ela é um hieróglifo social, cuja imagem resultante dissimula as convenções sob

as quais repousa: a paisagem, como uma cena natural representada, está assentada em convenções culturais que condicionam sua naturalidade – a paisagem é um mito no sentido *barthesiano*. Há, com isso, um movimento em mão dupla, por meio do qual se naturaliza a convenção, ao mesmo tempo em que se convencionaliza a natureza.

Se a menção aos escritos de W. J. T. Mitchell poderia configurar uma leitura anacrônica do ensaio de Krauss, a recuperação de outros autores evitam tal possibilidade. A distinção entre paisagem e natureza é realizada também por Georg Simmel<sup>14</sup>, em *A filosofia da paisagem*, a partir da operação de demarcação – tanto simbólica quanto territorial – pressuposta na primeira. “A natureza”, reflete ele, “que no seu ser e no seu sentido profundos nada sabe da individualidade, graças ao olhar humano que a divide e das partes constitui unidades particulares, é reorganizada para ser a individualidade respectiva que apelidamos de ‘paisagem’” (SIMMEL, 2009, p. 7).<sup>15</sup> Enquanto verbo, a paisagem possui, portanto, um resquício mitológico (no sentido de Barthes), na medida em que oferece algo ao olhar que dissimula sua própria historicidade. Pode-se dizer então que os *earthworks* seriam menos intervenções sobre a paisagem do que a investigação dos processos históricos e simbólicos que demarcam uma *land shape* – não à toa, alguns trabalhos de Robert Smithson, a exemplo de *Spiral Jetty*, são realizados em paisagens pós-industriais.

O que mais surpreende é o fato de a consideração da paisagem enquanto hieróglifo social não ser estranha a Krauss. No artigo “The Originality of the Avant-Garde” (“A originalidade da vanguarda”, em tradução livre), partindo de um exemplo retirado da novela *Northanger Abbey* (*A abadia de Northanger*), de Jane Austen, a ensaísta dedica uma seção à dupla condição da paisagem, a meio caminho entre as normas e a autenticidade:

Ler qualquer texto sobre o pitoresco é se deixar levar instantaneamente pela divertida ironia com que Austen vê seu jovem protegido descobrir que a própria natureza é constituída em relação à sua “capacidade de ser moldada em imagens”. Pois é perfeitamente óbvio que por meio da ação do pitoresco, a própria noção de paisagem se constrói como um segundo termo do qual o primeiro é uma representação. *A paisagem torna-se uma reduplicação de uma imagem que a precedeu. [...] A singularidade da paisagem não é, portanto, algo que um pouco de topografia possui ou não; é antes uma função das imagens que ela apresenta a cada momento no tempo e do modo como essas imagens são registradas na imaginação* (KRAUSS, 1986, p. 163-164, grifos nossos).<sup>16</sup>

Tendo em mente a dupla condição da paisagem, retome-se o campo expandido. De que maneira a paisagem, em sua aparência natural que dissimula uma condição cultural, pode ser antagônica à arquitetura? Tal antagonismo é associado pela diferença de grau em relação à dissimulação? A arquitetura é explicitamente resultante da ação cultural enquanto a paisagem a mascara? Em que medida paisagem e arquitetura podem, com isso, ser considerados termos contrários que formam o eixo complexo do quadrado de Greimas? Não se vislumbra, no ensaio de 1979 de Krauss, nenhum caminho para estas respostas. A única vereda possível de entendimento encontra-se na escultura circunscrita ao Modernismo, definida precisamente por sua dupla condição: nem paisagem nem arquitetura. Aqui, a autonomia da escultura modernista institui um domínio que não se atém nem ao espaço interno do edifício nem ao espaço externo da paisagem. E é exatamente aí que emerge outra questão.

Krauss define a escultura modernista a partir de sua dupla condição negativa em relação à lógica do monumento, pautada pela autonomia e pela abstração. Esta condição negativa confere à escultura um caráter nomádico: sem lugar e sem tempo definidos. Na década de 1950, exaure-se este veio de investigação, inaugurando-se um período em que a escultura torna-se pura negatividade, adentrando uma “terra de ninguém categórica” (KRAUSS, 1986, p. 282).<sup>17</sup> Mas, se a escultura modernista se define negativamente em relação à lógica do monumento, o seu inverso não seria a própria lógica do monumento? Porque o eixo complexo do diagrama – formado pela conjunção entre arquitetura e paisagem – não pode ser lido, então, em contraposição à escultura modernista, não tanto como *local de construção*, mas como monumento? Seriam eles sinônimos?

Estas indagações revelam um salto no relato de Krauss, pois em que medida a dupla negatividade da escultura modernista – “sem lugar e amplamente autorreferencial” – pode ser substituída pela dupla condição de sua pura negatividade – “não paisagem, não arquitetura”? Ou melhor, de que maneira o limite da escultura modernista, representado por sua pura negatividade, está associado à dupla negatividade em relação à lógica do monumento? Havendo uma passagem da dupla negatividade à pura negatividade, institui-se aí uma espécie de descontinuidade que não permite que se utilize o campo expandido para uma investigação mais geral – e, com isso, mais estruturalista e sincrônica – associada à história (diacrônica) da escultura. Melhor dizendo: Krauss fornece uma narrativa da escultura modernista que pouco se traduz na estrutura lógica do campo expandido,

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. *Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.*

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

requerendo este, ao que parece, um outro relato. Melhor dizendo, há, em “Sculpture in the Expanded Field”, duas lógicas em operação: de um lado, a lógica do monumento, exaurida na década de 1950; de outro, outra lógica rompe com a narrativa anterior e se impõe a partir do limite plasmado na definição da escultura enquanto pura negatividade.

Sendo assim, o ponto de partida para se pensar a respeito do campo expandido de Krauss é a definição da escultura enquanto não paisagem e não arquitetura, sem que tenha sido necessário à autora circunscrever conceitualmente noções como paisagem e arquitetura, ambas dispostas em oposição no quadrado estruturalista. A lógica do monumento, apesar de ocupar boa parte do ensaio de Krauss e condicionar sua análise, funciona, portanto, como uma antessala para um diagrama cujas implicações lógicas e conceituais entre os termos são pouco esmiuçadas.

## O campo expandido enquanto dupla recusa da especificidade e do pluralismo

Caso esta leitura esteja correta, o conjunto de indagações colocado anteriormente parece deflagrar a inversão entre a geração lógica do campo e as categorias formuladas por Krauss, conforme propõe Peter Osborne:

A estrutura surge como um mecanismo “gerativo”: ela gera possibilidades formais. Contudo, a estrutura de interpretação é evidentemente fundamentada retroativamente, na identificação prévia de “locais de construção”, “estruturas axiomáticas” e “locais marcados” enquanto novos tipos de trabalho que são então “produzidos”, e assim recebem novos significados formais, de uma forma categórica puramente lógica, como efeito da oposição fundadora entre paisagem e arquitetura, que sustenta a definição da escultura como “monumento”. Trata-se de uma poderosa ferramenta interpretativa, mas o resultado do jogo é fixado de antemão, determinado, por um lado, pela decisão sobre um elemento fundador (X/paisagem) e seu oposto particular (-X/arquitetura); e por outro lado, transcodificando (ou neste caso, simplesmente selecionando) os termos taxonômicos derivados de um vocabulário crítico existente, que é assim redefinido teoricamente (OSBORNE, 2012, p. 11-12).<sup>18</sup>

É bem significativo que Krauss opte por interpretar a história da escultura a partir da lógica do monumento, deixando de lado outras questões – fundadas em binômios que poderiam funcionar como *inputs* diagramáticos – associadas a esta prática, tais como a distinção entre arte e obje-

tualidade (*objecthood*) que foi o cerne do debate sobre o Minimalismo; a relação com a presença e a escala humanas, conforme sugerem Osborne (2012) e Robert Morris (1968); a oposição visual-táctil cara aos historiadores da arte etc. Desconsiderando tais discussões, Krauss propõe um diagrama sem demorar-se nem na conceituação de seus termos nem nas descrições das obras aí localizadas, ao contrário do esforço por oferecer uma narrativa da escultura modernista. Assim, paisagem e arquitetura, seja lá o que possam significar estes termos, são duas categorias que, em sua dupla negatividade, condicionam em primeira instância a escultura modernista e, com isso, o campo expandido delineado por Krauss:

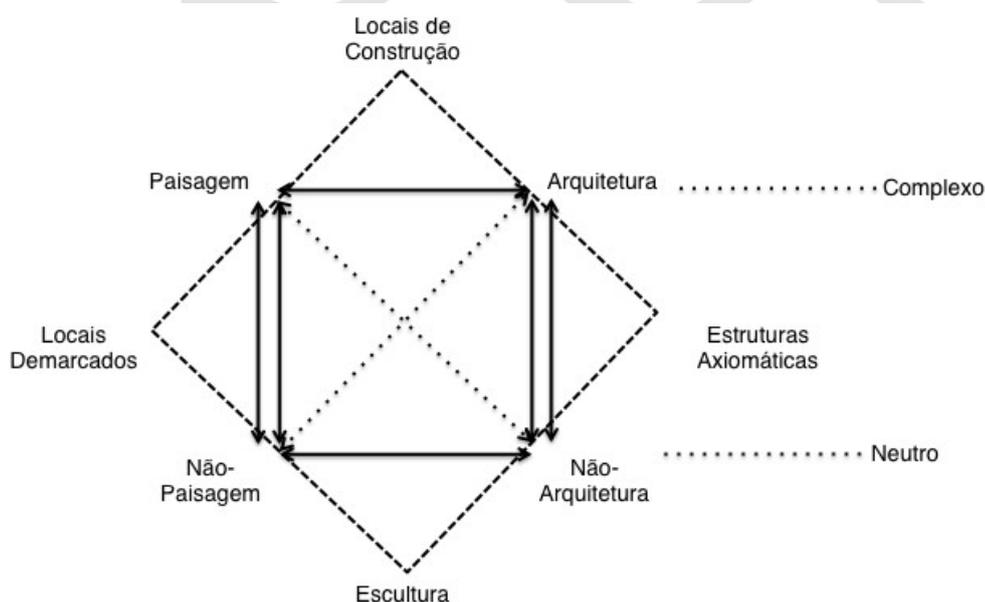


Fig. 2. O campo expandido de Rosalind Krauss. Fonte: KRAUSS, 1986 (traduzido e formatado pelo autor).

O campo expandido é então uma suposta expansão lógica das categorias que conformam a metacategoria da escultura modernista, resultante de um processo de redução conforme propõe o relato histórico fornecido por Krauss, narrativa que, todavia, não permite que se constate as implicações lógicas entre a construção do relato e a estrutura do próprio campo. Ele é organizado conforme o quadrado de Greimas, havendo aí outras três possibilidades não circunscritas à escultura modernista, mas derivadas dela, permitindo assim à ensaísta denominá-las de pós-modernistas:

Parece bastante evidente que essa permissão (ou pressão) para pensar o campo expandido foi sentida por vários artistas mais ou menos na mesma época, aproximadamente entre os anos de 1968 e 1970. Pois, um após o outro, Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... haviam entrado em uma situação cujas condições lógicas não podem mais ser descritas como modernistas. Para nomear essa ruptura histórica e a transformação estrutural do campo cultural que a caracteriza, é preciso recorrer a outro termo. O que já está em uso em outras áreas da crítica é o pós-modernismo. Parece não haver razão para não usá-lo (KRAUSS, 1986, p. 287).<sup>19</sup>

A partir da citação anterior, é possível, finalmente, captar o sentido do campo expandido de Rosalind Krauss, devendo este ser compreendido menos pelas implicações lógicas internas ao diagrama do que pela função exógena que este exerce em um espaço discursivo determinado. Melhor dizendo, é possível circunscrever o campo de forças no qual se insere o quadrado estruturalista de Krauss, sem que as forças internas ao próprio diagrama sejam devidamente esclarecidas. Este diagrama funciona como uma dupla resposta da autora tanto à acusação do ecletismo da atividade pós-modernista quanto à prevalência do *medium* da atividade modernista. Frente ao pluralismo associado ao pós-modernismo, haveria uma espécie de desenvolvimento coerente que o questiona, traduzido supostamente em um diagrama lógico que circunscreveria a produção artística estadunidense não mais associada à redução formalista *greenbergiana*:

O que parece eclético de um ponto de vista pode ser visto como rigorosamente lógico de outro. Pois, no âmbito do pós-modernismo, a prática não se define em relação a um dado *medium* – escultura – mas sim em relação às operações lógicas sobre um conjunto de termos culturais, para os quais qualquer – fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura – pode ser usada [...] é óbvio que a lógica do espaço da prática pós-moderna não está mais organizada em torno da definição de um dado *medium* com base no material, ou até mesmo na percepção desse material. Ela é organizada através de um universo de termos que são sentidos como opostos em uma dada situação cultural (KRAUSS, 1986, p. 288-289).<sup>20</sup>

O diagrama é definido não pelas características irredutíveis de um determinado suporte artístico, mas pela relação lógica de determinados semas culturais – paisagem e arquitetura –, termos esses cuja definição está paradoxalmente implícita na argumentação da autora, ou seja, não são localizados cultural e historicamente, a despeito mesmo do rigor lógico pleiteado por Krauss. Opera-se, portanto, um movimento duplo de libertação e restrição: ao se libertarem dos grilhões

modernistas, os artistas possuem a seu dispor o campo expandido – isto é, delimitado – de produção. O limite, e não o pluralismo do pós-modernismo, é aquilo que Krauss e seus pares – em especial Douglas Crimp e Hal Foster – procuram recortar:

Parte do prazer que obtive ao escrever *Escultura no Campo Expandido* provém da elucidação de que o aparente pluralismo vale-tudo da esfoliação da escultura em *earthworks*, performance e crítica institucional nos anos 1960 era de fato limitado pelas posições tornadas possíveis pela estrutura quádrupla e que as opções individuais disponíveis para qualquer praticante eram igualmente limitadas (KRAUSS, 2010, p. 22-23).<sup>21</sup>

Em “*Sculpture in the Expanded Field*”, a velocidade com que Krauss transita pelas obras sem se preocupar em circunscrevê-las nas metacategorias que ela mesma formula permite que se considere sua tentativa menos como um esforço de organização da produção artística estadunidense do que como uma demonstração técnico-teórica do método empregado. É claro que se deve reconhecer, em concordância com Osborne, a extraordinária combinação entre a simplicidade lógica e a produtividade taxonômica da estrutura do diagrama frente à emergência e à dispersão de práticas e termos durante o período focalizado. Contudo, é bastante significativa a ausência de qualquer menção à discussão proposta por Robert Smithson em relação ao binômio *site-non site*, que, mais do que uma oposição entre natureza e cultura, promove uma reflexão a respeito do próprio processo de institucionalização da produção artística enquanto relação dialética e não hierárquica entre os termos.

Ainda, a ausência de uma breve menção a respeito dos limites institucionais deflagrados pelas práticas da *Land Art*,<sup>22</sup> bem como de uma reflexão envolvendo esta e outras noções (*earthwork*, *earthart*), causa bastante estranheza. Em que medida uma discussão sobre o *medium*, tal como Krauss propõe, não deve questionar a premissa modernista de que a *Land Art* tem a terra como material e *medium*? Cabe notar que, em meados da década de 1970, a *Land Art* se estabelece enquanto “gênero” artístico cuja discussão expande o campo da história da escultura. Mas, paradoxalmente, é o esforço duplo de Krauss, tanto no último capítulo de *Passages in Modern Sculpture* (1981) quanto em “*Sculpture in the Expanded Field*” que, ao contrário da argumentação proposta pela ensaísta no segundo texto, interpreta as iniciativas da *Land Art* sob o paradigma escultórico:

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

Nesse contexto de desenvolvimento, o ensaio aparece menos como a afirmação de uma expansão do campo, como parecia ser, e mais como um estudo de caso no gerenciamento teórico da mudança histórica. Seu significado histórico deve ser encontrado menos no que a própria análise propõe do que em seus efeitos inadvertidos ao apoiar a expansão, não do campo em que a “escultura” está localizada – seu tópico –, mas da própria definição institucional da escultura; e, assim, a reapropriação ideológica de todas aquelas práticas de fabricação de objetos que eram contra a “escultura” pela ideia de uma renovação da escultura. Esta foi a grande vitória reativa da tradição artística na década de 1980 (OSBORNE, 2012, p. 10).<sup>23</sup>

Sendo assim, os esforços de Krauss por mapear o campo expandido da escultura auxiliam na restauração da própria autoridade cultural desta categoria, de modo que, já no final da década de 1980, a escultura havia, conforme sugere Osborne, se alastrado por todo o diagrama. Seja como for, é bastante sintomático o fato de Krauss jamais ter retomado o campo expandido para a análise da produção experimental estadunidense, ao contrário de sua reiterada preocupação em relação às forças que circunscrevem o espaço discursivo no qual este diagrama foi concebido: de um lado, a questão da especificidade do *medium*; de outro, o pluralismo da arte contemporânea. No confronto iterado com estas questões, Krauss concebe outros diagramas, como se verá a seguir.

## Quadrado 2: o diagrama da pintura modernista

Em 1993, em *The Optical Unconscious*, Rosalind Krauss retoma o quadrado semiótico para a análise da pintura modernista, sendo o título de seu livro um eco não tanto de Walter Benjamin,<sup>24</sup> mas de *The Political Unconscious*, de Fredric Jameson: “E assim este livro será chamado O Inconsciente Ótico. O título rima com O Inconsciente Político? É uma rima intencional; é uma rima criada pela simplicidade idiota de um gráfico e sua astúcia extravagante” (KRAUSS, 1994, p. 27).<sup>25</sup> Que espécie de rima teórica propõe Krauss em relação à obra de Jameson?

*The Political Unconscious* baseia-se em um questionamento de Jameson a respeito do sentido negativo de ideologia atribuído por Marx, conhecido amplamente por “falsa consciência”. Apesar de reiterá-la, o autor não segue cegamente a principal lição de Marx (como fizera, por exemplo, Barthes em *Mitologias*), uma vez que a atividade hermenêutica daí desenvolvida caracteriza-se unicamente pelo seu caráter negativo: a denúncia da instrumentalidade da produção cultural, de seu viés ideológico, de modo a descortinar as premissas de dominação e de legiti-

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

mação de classe, bem como de mitificação social. Ao lado desta estratégia, o autor propõe um ato interpretativo positivo, recuperando, para esse fim, a máxima formulada por Benjamin em suas teses sobre o conceito de história: todo monumento de cultura é também um monumento de barbárie. Nesta recuperação, Jameson inverte o *dictum*, propondo uma relação entre, em seus termos, ideologia e utopia:

Se a função ideológica da cultura de massa é entendida como um processo pelo qual impulsos outrora perigosos e protopolíticos são “administrados” e neutralizados, recanalizados e oferecidos enquanto objetos espúrios, então algum passo preliminar também deve ser teorizado em que esses mesmos impulsos – a matéria-prima sobre a qual o processo funciona – são inicialmente despertados dentro do próprio texto que procura acalmá-los. Se, todavia, a função do texto cultural de massa é vista mais como a produção de uma falsa consciência e como a reafirmação simbólica desta ou daquela estratégia legitimadora, mesmo esse processo não pode ser apreendido como de pura violência (a teoria da hegemonia se distingue explicitamente da teoria do controle por força bruta) nem como aquele que inscreve as atitudes apropriadas em uma lousa em branco, mas deve necessariamente envolver uma estratégia complexa de persuasão retórica na qual são oferecidos incentivos substanciais para a adesão ideológica. Diremos que tais incentivos, assim como os impulsos a serem administrados pelo texto cultural de massa, são necessariamente de natureza utópica (JAMESON, 2002, p. 277-278).<sup>26</sup>

É a partir desta relação dialética entre ideologia e utopia que deve ser compreendido o inconsciente político de Fredric Jameson. Note-se que o autor não descarta a desmistificação ideológica proposta pelo Marxismo, a justapondo a um outro tipo de interpretação, ou seja, diante de um mesmo texto cultural, é preciso investigar a coexistência de diferentes funções (a ideológica e a utópica). Com isso, a iniciativa hermenêutica de Jameson renova a análise dialética marxista dos artefatos culturais, considerando-os enquanto soluções simbólicas às contradições sociopolíticas.

Levando em consideração o projeto hermenêutico de Jameson em *The Political Unconscious*, nota-se que a apropriação realizada por Krauss em *The Optical Unconscious* refere-se precisamente à dialética entre ideologia e utopia. Mas Krauss não recupera os termos, apenas a dinâmica da relação: frente a uma leitura hegemônica, há um inconsciente a ser deslindado, sendo ambas as leituras imbricadas uma na outra. Se Jameson lança mão do binômio ideologia e utopia para se referir a duas funções interpretativas simultâneas, Krauss, por sua vez, reelabora este par dialético por meio do binômio hegemonia-repressão. Em outras palavras, diante de determinadas interpre-

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

tações hegemônicas da produção artística estadunidense, a ensaísta esforça-se por liberar algumas possibilidades hermenêuticas tidas por ela como reprimidas – e é precisamente a hipótese da repressão que condiciona o uso que Krauss efetua da psicanálise.

São duas as forças hegemônicas, as quais Krauss se volta obsessivamente e dialeticamente ao longo de todo o seu percurso intelectual: de um lado, o discurso modernista *greenbergiano*, bastante teorizado pela autora; de outro, o discurso contemporâneo que, ao contrário do anterior, metamorfoseia-se a cada momento, mas que é combatido com frequência por Krauss por meio de sua recuperação oblíqua do modernismo *greenbergiano*. De modo mais claro, por mais que Krauss não endosse completamente a teoria modernista de Clement Greenberg, ela não deixa de recuperá-la com frequência de modo a retirar dali subsídios que a auxiliem em uma tomada de posição frente à produção discursiva contemporânea. Neste caso, a segunda força que circunscreve o campo discursivo de Rosalind Krauss atende pelo nome de “Abject Art” (Arte Abjeta).

Uma breve menção a alguns artistas contemplados em *The Optical Unconscious* demonstra este duplo embate de Krauss. Neste livro, a autora propõe um encadeamento historiográfico entre as obras de Jackson Pollock – artista que, como se sabe, é central ao pensamento de Clement Greenberg –, Andy Warhol, Cy Twombly e Robert Morris. Ora, é precisamente este conjunto de artistas que será mobilizado em uma exposição como *Abject Art: Repulsion and Desire in American Art* (*Arte Abjeta: Repulsão e Desejo na Arte Norte-Americana*, em tradução livre), na seção “Unmaking Modernist Masculinity” (“Desfazendo a Masculinidade Modernista”, em tradução livre). No livro, Krauss busca rever a interpretação sublimatória de Greenberg para a obra de Pollock, devolvendo-lhe a horizontalidade reprimida de seu processo criativo. As premissas ontológicas que condicionam a arte abjeta são também descartadas, em favor de uma perspectiva estrutural plasmada na recuperação da noção *batailliana* de informe (FRIQUES, 2019).

Neste processo, o diagrama ocupa um lugar preponderante. É por meio dele que Krauss concebe, de um lado, o quadrado estruturalista referente à *opticalidade* greenbergiana; e, de outro lado, outros dois diagramas que a permitam realizar uma análise formal que simultaneamente se desvie do formalismo de Greenberg e faça frente a um movimento hermenêutico estadunidense pautado pela arte abjeta. Com isso, Rosalind Krauss prossegue em seu esforço de forjar um formalismo irre-

duável ao modernismo *greenbergiano*, concebendo um jogo dialético ilustrado pela semelhança divergente entre o quadrado de Greimas – utilizado para estruturar a narrativa *greenbergiana* –, o Esquema L *lacaniano* e a Figura-Matrix de Lyotard.

O deslizamento do quadrado semiótico de Greimas ao *Esquema L* de Lacan e à Figura-Matrix de Lyotard é fundamental ao esforço da autora em elaborar uma contra-história do Modernismo hegemônico sob a perspectiva da psicanálise. De fato, se o quadrado semiótico – como se constatará adiante – parece se adequar plenamente à narrativa *greenbergiana* proposta por Krauss, os dois deslocamentos parecem pouco contribuir à pesquisa formal da autora, possuindo um valor ilustrativo.<sup>27</sup>

Se, em 1979, a ensaísta utiliza o quadrado semiótico para organizar a produção contemporânea estadunidense batizada de pós-modernista, em 1993, Krauss volta-se para o Modernismo *greenbergiano*, sem nem mesmo mencionar o pós-modernismo de outrora. Tal passagem resulta em uma maior coerência na utilização da própria ferramenta, visto que a narrativa *greenbergiana* que fundamenta a nova estrutura fornece subsídios suficientemente claros para uma compreensão mais adequada do novo diagrama. Sendo assim, a implicação dialética entre narrativa e cognição pressuposta no quadrado estruturalista é mais explícita neste caso, onde a antinomia entre figura e fundo é o ponto de partida para a estrutura elementar de significação. Por mais que Krauss afirme que uma das principais vantagens do diagrama é sua dispensa da narrativa, com isto não se pode concordar. Sem dúvida alguma, a autonomia da ferramenta é equivalente à autonomia modernista. Mas ela precisa ser narrada, explicada: é precisamente isto que faz Krauss em *The Optical Unconscious*.

O ponto de partida para a configuração do novo quadrado de Greimas é justamente a autonomia do campo visual modernista. Aqui, Krauss recupera todo o léxico *greenbergiano*: o plano pictórico enquanto entidade pura e autorreflexiva, despida de todos os elementos a não ser aqueles que se referam às características inerentes e irreduzíveis do próprio *medium*. Às fronteiras entre as distintas manifestações artísticas corresponde uma separação dos sentidos que, por sua vez, determina uma fenomenologia modernista – pautada na *opticalidade* – contra a qual Krauss estabelece uma fenomenologia lacaniana.<sup>28</sup>

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

A autonomia modernista está baseada em uma espécie de divisão da percepção em estratos sensórios, de modo que, no caso das artes visuais, a visão reine absoluta enquanto sentido privilegiado. Esta autonomia da visão corresponde, para Krauss, à autonomia institucional do Modernismo em seu distanciamento da práxis social. Dessa maneira, à forma institucional da autonomia modernista corresponde uma forma cognitiva, baseada na autonomia visual, conforme a ensaísta propõe em “The Master’s Bedroom”:

A ideia de uma visão autônoma – livre de todas as obrigações com o objeto e de todas as definições idiossincráticas do sujeito – tornando-se um estrato sensorial abstrato que poderia aparecer em si e por si como uma espécie de categoria kantiana, essa noção de visualidade foi uma concepção fundadora da prática pictórica modernista, começando no Impressionismo, desenvolvendo-se no Neo-Impressionismo e amadurecendo tanto no Fauvismo quanto no Cubismo [...] A pintura modernista não foi estimulada apenas pela lógica dessa estrutura; também, como indiquei, tentou reduplicar a própria condição da estrutura enquanto imagem cognitiva ao nível de cada obra de arte. A ideia de uma cena espacial que, através da própria aparição da pintura para o espectador, abre-se para as pré-condições que incitam a percepção, mantendo-se transparente em relação a esta – tal ideia influenciou uma após a outra geração de modernistas (KRAUSS, 1989, p. 56-59).<sup>29</sup>

Em *The Optical Unconscious*, observa-se claramente a definição do Modernismo *greenbergiano* de Krauss segundo a perspectiva do diagrama semiótico: ele é um campo discursivo estruturado por um conjunto de conceitos que, por sua vez, delimita o próprio campo, estabelecendo seus limites. A iniciativa de Krauss leva adiante os seus esforços anteriores em considerar o *grid* como um mito modernista: aqui, pressupõe-se também uma afinidade entre as reduções modernistas – *all-over*, monocromo, *grid*, figuras concêntricas etc. –, o quadrado semiótico e a autonomia do campo discursivo modernista. Tal relação soa mais adequada, na medida em que, ao contrário do que ocorre em “Sculpture in the Expanded Field”, são sobrepostos dois processos de redução formal: as poéticas modernistas e o quadrado de Greimas. Krauss define o seu diagrama modernista seguindo a lógica utilizada tanto em “Sculpture in the Expanded Field” quanto em “Grids”: contra o pluralismo, o quadrado semiótico propõe um número limitado de possibilidades que, por sua vez, estão fadadas à repetição, não havendo supostamente um desenvolvimento – ou evolução histórica.

O novo diagrama é criado a partir de uma das leis fundamentais da *Gestalt*, a oposição binária entre figura e fundo que condiciona a visão, cuja relação diacrítica pode ser emparelhada com o funcionamento sistêmico da linguagem – ao qual o quadrado de Greimas se vincula:

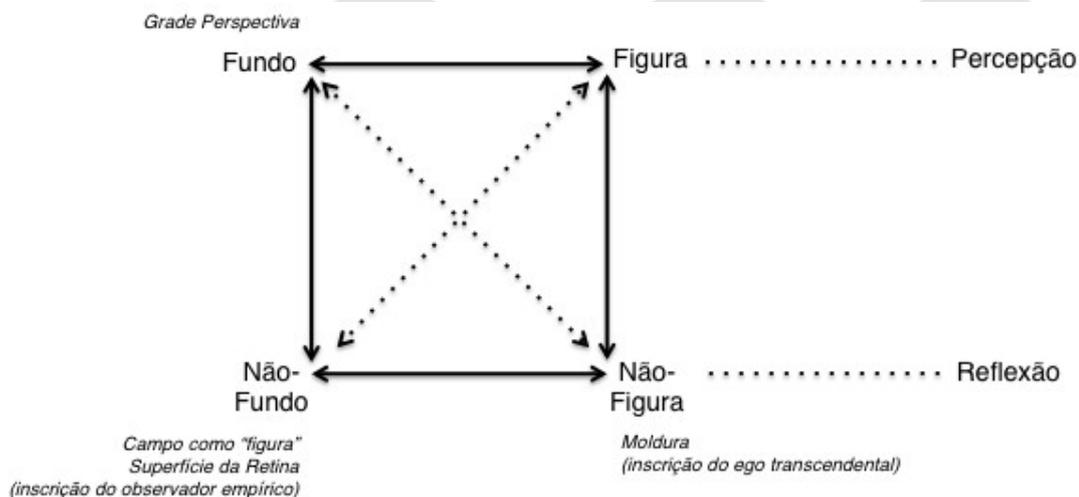


Fig. 3. O diagrama da pintura modernista. Fonte: KRAUSS, 1994 (traduzido e formatado pelo autor).

Ao se percorrer cada aresta do quadrado, constata-se a reincidência da oposição original: fundo *versus* figura; figura *versus* não figura; não figura *versus* não fundo; não fundo *versus* fundo. Tal reincidência não é uma mera repetição, todavia. Há diferenças entre os pares superficialmente idênticos, sendo precisamente essas distinções que demonstram a pertinência do diagrama modernista. Krauss sugere que o eixo neutro do quadrado motiva a produtividade modernista:

A não-figura/não-fundo do “eixo neutro” é aquela peculiar conversão da distinção figura/fundo da visão empírica que pode ser vista como tendo gerado um ícone modernista após o outro: o *grid*, o monocromo, o *all-over*, o *color-field*, o *mise-en-abyme* da colagem clássica, os quadrados ou círculos concêntricos. E, enquanto cada ícone é sua própria versão da neutralização da distinção original, nenhum é um apagamento dos termos dessa distinção. Muito pelo contrário. Os termos são preservados e cancelados. Preservados tanto mais seguramente quanto são cancelados (KRAUSS, 1994, p. 14-5).<sup>30</sup>

É preciso compreender a preservação via obliteração à qual a ensaísta se refere. A pintura modernista tem como ponto de partida a visão empírica, cotidiana, onde impera a lei da percepção visual pautada pela interação entre figura e fundo. Esta é apenas a motivação inicial, visto que o impulso modernista põe-se a investigar seu campo de autonomia mais cirurgicamente, interessando-se não tanto pelas relações entre figura e fundo, mas pelas precondições do próprio fenô-

meno visual, isto é, “a estrutura do campo visual enquanto tal” (KRAUSS, 1994, p. 15). Krauss propõe, portanto, uma distinção entre os dois campos: o campo perceptivo que a condiciona – e que, por isso, lhe é anterior – a partir da lei da *Gestalt* e o campo visual, pautado não na diacronia empírica do primeiro, mas na simultaneidade de uma forma cognitiva ideal: “Para além da sucessividade da figura/fundo encontrada no espaço empírico, deve haver essa imediaticidade que reestrutura a sucessividade enquanto visão” (KRAUSS, 1994, p. 15).<sup>31</sup>

Mas, de onde Krauss retira o eixo neutro pautado pela autonomia do campo visual? Ele é, de fato, o eixo da *opticalidade* modernista, fundada em uma busca do fundamento ontológico do campo visual. O “campo visual enquanto tal”: de fato, a investigação das próprias condições da visão é um dos lemas discursivos fundamentais do formalismo *greenbergiano*, tal como ele fora desenvolvido não apenas por Clement Greenberg, mas também por Michael Fried e a própria Krauss. Comprovam este fato muitas passagens retiradas das críticas de Greenberg e também daquelas de Krauss e de Fried elaboradas durante os anos 1960. Veja-se alguns trechos referentes a artistas que, em conjunto, circunscrevem o campo modernista euro-americano valorizado pelos três críticos: Pablo Picasso, Georges Braque, Kenneth Noland, Jules Olitski, Jackson Pollock, Morris Louis, Anthony Caro, David Smith, Darby Bannard e Neil Williams.

Para Greenberg, um dos resultados do Cubismo Analítico de Picasso e Braque é “a ilusão de profundidade e de relevo *enquanto tal*; como um atributo desencarnado e propriedade expropriada desvinculada de tudo que não é ela mesma” (GREENBERG, 1992, p. 78, grifos nossos). Michael Fried afirma, por sua vez, que “as novas pinturas de Frank Stella investigam a viabilidade da forma *enquanto tal*” (FRIED, 1998, p. 77, grifos nossos) e que as telas de Kenneth Noland e Jules Olitski estão fundadas em um conflito entre o ilusionismo pictórico “dirigido unicamente à visão” (FRIED, 1998, p. 95) e a literalidade do suporte. A respeito de Jackson Pollock, Fried atesta que “o campo de Pollock é óptico porque se dirige unicamente à visão”, de modo que “a materialidade de seu pigmento torna-se puramente visual, e o resultado é um novo tipo de espaço – se ainda faz sentido chamá-lo de espaço – no qual as condições de ver prevalecem em vez de um espaço em que os objetos existem” (FRIED, 1998, p. 224-225). Já as pinturas de manchas (*stain paintings*) de Morris

Louis “podem ser consideradas como nada mais do que o próprio fundo sob diferentes condições de visão, e vice-versa. Como as telas *all-over* de Pollock de 1947-50, as *stain paintings* de Louis são ópticas, pois se dirigem unicamente à visão” (FRIED, 1998, p. 230).

A abstração de Anthony Caro está também, para Fried, vinculada à *opticalidade* modernista, segundo a qual uma obra deve ser endereçada unicamente à visão, sendo suas esculturas fatos visuais que devem ser considerados enquanto tipos diferentes de objetos *cognitivos*. Krauss, por sua vez, ao criticar uma exposição de Neil Williams, estabelece claramente uma cisão entre a pintura modernista e as demais vertentes consideradas retrógradas a partir do “campo visual enquanto tal”: “À medida que a arte avançada se centrou cada vez mais no significado do ato do observador, sondando a natureza da própria percepção, a arte retrógrada tendeu a imitá-la pela paródia.” E, quanto à produção de Darby Bannard, ela afirma: “Ver um Bannard não é apenas uma experiência colorística extraordinariamente voluptuosa, mas também uma experiência com o ato de ver enquanto tal” (KRAUSS, 1966, p. 33). Até mesmo em *Terminal Iron Works*, a propósito dos *Tanktotem* de David Smith, Krauss investiga o devir-superfície-do-torso (*torso-become-surface*), importando aí a plenitude superficial que desabilita o olho a buscar uma relação interior-exterior, possibilitando, em contrapartida, uma experiência perceptiva tida como um modo de abstração segundo o modelo *greenbergiano*.<sup>32</sup>

O novo diagrama estrutura-se, portanto, a partir de uma oposição entre os eixos complexo e neutro, definidos por Krauss enquanto uma dicotomia entre percepção e cognição. No primeiro caso, a organização figura-fundo é estabelecida segundo um processo perceptivo pautado por pura exterioridade: a figura é um *outro* apartado tanto do fundo quanto do observador. No segundo caso, conforme constatado na lista de citações anterior, ocorre um processo de pura imediaticidade, por meio do qual a figura é apreendida apenas para afirmar a autorreflexividade da atividade visual, compreendida enquanto um processo cognitivo (KRAUSS, 1994, p. 15). Krauss propõe então duas modalidades de visão: o eixo complexo da percepção e o eixo neutro da cognição entendido como uma visão em sua forma reflexiva – tal como os diversos exemplos anteriores de Greenberg, Fried e Krauss sugerem. Em relação ao eixo neutro, a ensaísta afirma que este

é composto com: “os termos não apenas da visão, mas da consciência explicando o fato da visão. É o eixo de uma visão redobrada: de um ver e de um saber que se vê, uma espécie de cogito da visão” (KRAUSS, 1994, p. 19). Em outros termos, uma presença evidente *para si*.<sup>33</sup>

A passagem de uma atividade perceptiva para uma atividade cognitiva é ilustrada no diagrama pelos eixos dêiticos diagonais que relacionam “não fundo” à “figura” e “não figura” ao “fundo”. O primeiro caso é exemplificado pela trajetória de Piet Mondrian. Investigando pictoricamente as descobertas da teoria óptica desenvolvidas por físicos e fisiologistas ao longo do século XIX, o pintor não apenas reforça o isomorfismo entre o plano pictórico e o plano da retina, mas investiga a lei óptica enquanto uma forma cognitiva, a exemplo de *Pier and Ocean* (1915), onde a paisagem é codificada em um conjunto de sinais (+ e -). O pintor aprofundaria ainda sua investigação da visão enquanto forma cognitiva puramente abstrata, transformando o fundo em figura através do *grid*.

Inversamente, a transformação da figura em fundo seria investigada por outros pintores modernistas, a exemplo das janelas de Henri Matisse, das colagens de Picasso e dos quadrados aninhados de Stella. A estrutura da “não figura” é associada ao *mise-en-abyme*, visto que “a moldura-dentro-da-moldura é um modo de inserir a figura no campo pictórico, negando-a simultaneamente, pois ela está dentro do espaço apenas como imagem de seu fora, de seus limites, de sua moldura” (KRAUSS, 1994, p. 16). Neste caso, figura e fundo estão organizados segundo uma relação dedutiva – referência implícita a Fried – que estabelece uma implicação simultânea entre os dois termos, sendo considerada uma “imagem de puro imediatismo e de completo auto-fechamento” (KRAUSS, 1994, p. 19). Além disso, a própria ideia de um enquadramento enquanto traço de uma completude conceitual aponta reflexivamente para o próprio diagrama estruturalista, enquanto uma lógica operativa que circunscreve as possibilidades do próprio sistema.<sup>34</sup>

Sendo assim, observa-se que, de modo bastante distinto do campo expandido da escultura pós-modernista comentado anteriormente, o quadrado semiótico de *The Optical Unconscious* circunscreve adequadamente a pintura modernista tal como ela é teorizada por Clement Greenberg. Neste caso, o campo de forças instituído pela autora baseia-se na inter-relação entre figura e fundo, sendo precisamente o jogo – seja tensão, seja transformação – entre os termos que circunscreve os limites do diagrama. Nota-se, com isso, que o quadrado estruturalista funcionou, neste

caso, como uma ferramenta para uma justa compreensão da redução modernista pressuposta na narrativa *greenbergiana*, ao contrário do hibridismo da produção artística estadunidense das décadas de 1960 e 1970 que condiciona o campo expandido. Não obstante, será para o campo expandido que Krauss se voltará uma vez mais, a partir de uma única estratégia: a defesa do cubo branco através de uma redefinição do *medium greenbergiano*.

### **Quadrado 3: o campo expandido do *medium***

Em 2011, Rosalind Krauss publica *Under Blue Cup*, livro onde a ensaísta articula a sua luta pessoal para superar o aneurisma cerebral que lhe acometeu na aurora do século XXI às suas considerações a respeito da produção artística contemporânea. De fato, é da perda de memória resultante desta doença que ela redefine a noção *greenbergiana* de *medium*, esforço também encontrado em alguns ensaios precedentes, em especial *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*.

É neste último ensaio que Krauss, a partir das desconfiças de Jameson em relação ao pós-modernismo, define a “condição pós-*medium*” (*post-medium condition*), considerada por ela enquanto um “monstruoso mito” (KRAUSS, 2010, p. xiv). Sendo assim, do mesmo modo como o Modernismo concebeu seus mitos – algo que Krauss investigou sobretudo na coletânea *The originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* – o Pós-Modernismo, com a “condição pós-*medium*”, também desenvolveria os seus. Mas o que seria, afinal, a condição pós-*medium*? Ela representaria, para Krauss, a recusa da especificidade do *medium*, algo que entrelaça o advento pós-modernista à *post-medium condition* tendo em vista as desconfiças dirigidas à lógica historicista *greenbergiana* (FRIQUES, 2013). Contudo, a aparente identidade entre o pós-modernismo e a condição pós-*medium* é desfeita quando se tem em mente que Krauss, assim como seus pares intelectuais, atribui valências contrárias às expressões: positivando a primeira ao longo dos anos 1980; hostilizando a segunda a partir da década seguinte:

Minha abordagem teórica ao que chamo de “condição pós-*medium*” constitui o foco atual de minhas energias críticas [...] Para aqueles artistas que precisaram fincar o significado estético no *medium* ao qual seu trabalho iria, reflexivamente, se referir, a

condenação pós-modernista da pintura e da escultura enquanto *mediums* específicos exigiu a mobilização de outros suportes que não o óleo sobre tela ou o gesso sobre armação de metal. Esses fundamentos inovadores, passei a chamar de “suportes técnicos” [...] Um bom trabalho teria que se referir, recursivamente, ao *medium* em que é feito (KRAUSS, 2010, p. 89).<sup>35</sup>

A “condição pós-*medium*” é o nome dado por Krauss a um contexto histórico marcado pela ausência de especificidade do *medium*, no qual as práticas artísticas não fazem outra coisa a não ser reiterar a lógica capitalista em detrimento de táticas de problematização. Sendo assim, a autora considera a “condição pós-*medium*” um mito tanto quanto a originalidade da vanguarda que foi o alvo de suas preocupações décadas anteriores. Ambas são *mitos*, na acepção barthesiana, na medida em que cumprem funções mercadológicas, tendo o seu papel em feiras, bienais e demais eventos megalômanos da arte, que, por sua vez, “são puro espetáculo, envolvendo o observador com uma atmosfera sedutora sem demandar atenção ou trabalho por parte do visitante para analisar a habilidade que um trabalho tem em criar significados”<sup>36</sup>. Com isso, enquanto mito, a “condição pós-*medium*” deve ser posta em perspectiva por um conjunto de artistas e de críticos que, por intermédio de suas obras, subvertem a inversão da cultura em natureza que está no cerne da definição barthesiana do mito.

Diante do apelo sedutor de um momento histórico espetacularizado e marcado pelo “ritmo frenético de feiras de arte e de bienais” (KRAUSS, 2010, p. 102), Krauss identifica duas possibilidades: de um lado, há a alternativa de um retorno à pintura, atitude que a ensaísta olha com extrema desconfiança, uma vez que este movimento propõe uma “tentativa de se retornar a um *medium*, não por regressão, mas por invenção” (KRAUSS, 2003, p. 161). Dos dois imperativos da crise pós-modernista – a exaustão do *medium* e a busca pela especificidade –, Krauss rejeita o primeiro e acata o segundo para definir os “cavaleiros do *medium*”: artistas que, rejeitando os *mediums* artesanais tradicionais, tratam de reinventar *mediums* técnicos em suas criações a partir de aparatos comerciais difundidos na sociedade de consumo. Em meio ao eclipse do *medium* perpetrado pela hegemonia da instalação nos circuitos artísticos contemporâneos, criadores como Ed Ruscha, Sophie Calle, Christian Marclay, Harun Farocki, Tacita Dean, William Kentridge e James Coleman retomam alguns dispositivos comerciais, conferindo-lhes novas dimensões de uso. Sendo assim, o retorno ao léxico *greenbergiano* deve ser encarado como uma redefinição:

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

a especificidade do *medium* diz respeito a uma prática artística que procura investigar um determinado suporte ou material, a ponto de lhe conferir novas abordagens e perspectivas. Neste caso, a especificidade é utilizada em seu caráter autodi-ferencial, isto é, aprofunda-se nas características específicas de um determinado *medium* a fim de lhe revelar novas dimensões de uso [uma função utópica à sombra daquela ideológica, conforme propõe Jameson?] (FRIQUES, 2013, p. 1375).

Trata-se, portanto, de uma especificidade circunstancial – estreitamente vinculada ao *medium* inventado pelo artista a partir do contexto comercial – distinta da especificidade normativa de Clement Greenberg. Ao eleger como suporte de criação um dispositivo excêntrico à tradição artística, o artista trata de investigar combinações entre seus elementos constituintes não previstas pelo seu uso corrente. A diferença determinante que Krauss delineia entre a sua utilização da especificidade do *medium* e aquela de Greenberg resulta do fato de a sua especificidade não ser encontrada no positivismo bruto de uma substância física, como a planaridade da pintura. Desviando-se deste literalismo, Krauss recorre, em *Under Blue Cup*, ao exemplo das corporações de ofício para demonstrar que o suporte técnico é tão importante para a prática quanto as convenções históricas e sociais que o situam e o normatizam. Desse modo, se a crise pós-modernista enterra os *mediums* tradicionais – algo que Krauss ainda endossa –, ela não faz o mesmo a respeito da especificidade do *medium*, sendo este último compreendido não tanto enquanto um suporte material, mas enquanto a conjunção do suporte técnico-comercial e das regras definidas pelo criador que circunscrevem, por sua vez, as possibilidades improvisatórias (FRIQUES, 2014).

Assim, o *medium* de uma produção artística não se reduz unicamente à técnica empregada, tampouco às convenções ou regras que balizam a sua criação. Uma criação que não cai no pecado da condição pós-*medium* revela também um conjunto de aspectos específicos e inerentes a esta, conjunto este que não pode ser transformado em uma cartilha normativa a ser aplicada a todas as outras produções. Nesse sentido, a possibilidade de mapeamento e de observação do *medium* utilizado em uma obra de arte está atrelada à relação entre técnica, convenções e improviso. São estes os três fatores que devem ser levados em conta enquanto elementos constituintes do que Krauss chama de estrutura recursiva.

Mas o que, afinal, toda esta redefinição do *medium* realizada por Rosalind Krauss tem a ver com a discussão a respeito dos diagramas concebidos pela autora? Ora, é justamente no processo de redefinição da especificidade do *medium* que a ensaísta recorre, em *Under Blue Cup*, ao quadrado

estruturalista. Refletindo a respeito do seu próprio *medium*, Krauss tematiza suas dificuldades em retomar a escrita e a memória recente, sendo o livro uma teia de associações que reverberam, por assim dizer, seu processo de recuperação mnemônica pós-aneurisma. Assim, pode-se dizer que seu esforço por lembrar está estreitamente vinculado ao seu esforço por escrever: não à toa, o lema, tanto de *Under Blue Cup* quanto de *Perpetual Inventory*, é justamente “o *medium* é a memória”. Frente ao aneurisma do *medium* promovido por práticas artísticas conceituais e relacionais, Krauss então reitera a importância do suporte técnico para a produção estética através de seu próprio embate com a escrita.

Ao conceber um novo quadrado estruturalista, Krauss pretende delimitar o campo expandido das práticas contemporâneas. Em meio às desconfianças quanto aos desdobramentos de sua fase pós-modernista que desaguam na condição pós-*medium*, a autora retoma seu ensaio mais pós-modernista. O que é bastante surpreendente aqui é que, se em “Sculpture in the Expanded Field”, Krauss utiliza o diagrama estruturalista para abordar práticas não confinadas ao cubo branco, em *Under Blue Cup*, ele é utilizado em defesa desse mesmo espaço, a partir de um embate declarado com a curadora da Documenta X, Catherine David.

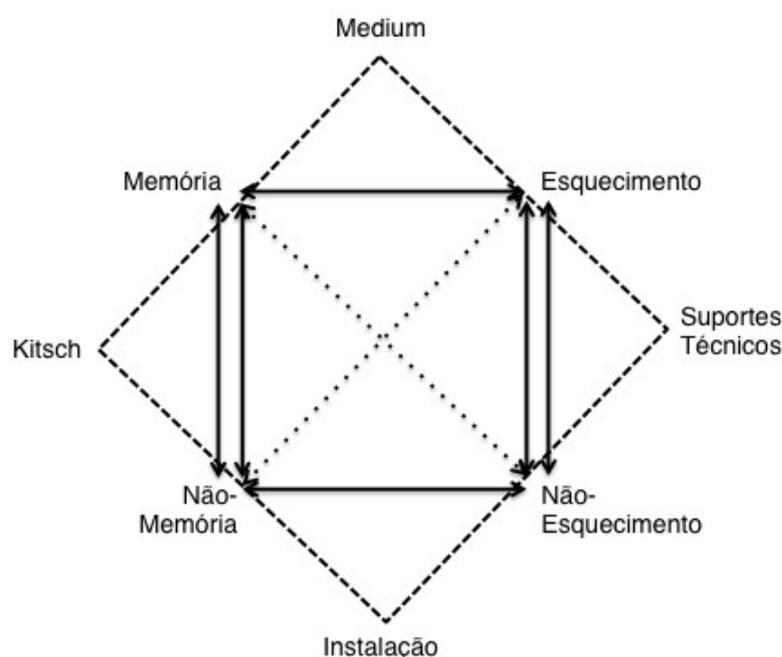


Fig. 4. O campo expandido do *medium*. Fonte: KRAUSS, 2011 (traduzido e formatado pelo autor).

Dessa vez, o *medium* é redefinido por meio do binário memória *versus* esquecimento. Aqui, deve-se compreender o *medium* a partir de uma ambiguidade da própria memória, enquanto resultado mais do ato de esquecer do que de lembrar. Sendo assim, as novas dimensões de uso propostas pelos “cavaleiros do *medium*” põem à sombra os hábitos recorrentes de determinados dispositivos técnicos, liberando, neste processo, possibilidades e alternativas suprimidas pela utilização hegemônica: este é o caso, por exemplo, da reapropriação de Ed Ruscha, Sophie Calle e James Coleman do carro, da pesquisa investigativa e do *Powerpoint*, respectivamente. Inversamente, a instalação ocuparia o eixo neutro, sendo resultado da conjunção entre “não memória” e “não esquecimento”, apontando para um uso anestésico e alienado dos dispositivos afim à lógica capitalista, e inconsciente também de sua dívida em relação aos suportes tradicionais. O *Kitsch*, por sua vez, ao lembrar por contrafação os originais artesanais, resultaria da combinação entre “memória” e “não memória” enquanto o “suporte técnico” seria a combinação entre “esquecimento” e “não esquecimento”, na qual a necessidade de esquecer *mediums* tradicionais faria com que momentos de sua história sejam retomados – como nas *Stains* de Ruscha que remetem ao Expressionismo Abstrato.

Como ocorreu em seu primeiro uso do quadrado estruturalista, neste terceiro caso, Krauss não se demora na identificação das práticas e dos processos artísticos adequados a cada aresta do novo diagrama. Contudo, o campo expandido do *medium* constitui-se por um par que, semelhantemente ao binômio figura-fundo, e diferentemente do paisagem-arquitetura, fornece uma dinâmica relacional bastante proveitosa. Pois, aqui, o diagrama é posto em funcionamento pela autoimplicação de dois termos que, por sua vez, não apenas instituem uma dinâmica diacrítica e relacional, mas também atravessam a trajetória intelectual de Krauss. Seja, por exemplo, nas tentativas da autora em “lembrar” a importância da cópia frente à hegemonia mítica da originalidade, seja, ainda, em seu esforço por teorizar o Surrealismo enquanto uma repressão modernista. Mais cirurgicamente, o campo expandido do *medium*, ao recuperar diferencialmente algumas discussões fundamentais do modernismo *greenbergiano* – qual seja, a tensão *kitsch-vanguarda* e a especificidade do *medium* – aponta para a própria reflexiva do fazer crítico, que, por meio de sucessivas revisões, encena a cada momento o jogo entre memória e esquecimento (FRIQUES, 2021; FRIQUES, 2019).

## Considerações finais: os diagramas como ferramentas críticas

Neste artigo, procurou-se realizar uma leitura dos três diagramas estruturalistas concebidos por Rosalind Krauss em momentos específicos de sua trajetória intelectual: na aurora da década de 1980, quando a autora estava comprometida na defesa do Pós-Modernismo; nos anos 1990, quando das discussões referentes à política do signifiante e à rejeição da Arte Abjeta; e, por fim, nos anos 2000, pautado pela onipresença das instalações e do exponencial crescimento no número de megaeventos de arte. São estes contextos históricos que circunscrevem os diagramas aqui apresentados, esforçando-se a autora por elaborar ferramentas visuais nas quais as forças externas fossem transfiguradas em tensões internas pautadas por binômios lógicos. O iterado uso do quadrado estruturalista, em seu caráter livre e diferencial, parece seguir, por sua vez, a sugestão de Fredric Jameson quanto a um roubo parcial das noções de Greimas dissociado de uma conversão semiótica:

Atrevo-me a sugerir que, ao invés de tentarmos apreender os vínculos conceituais entre todos esses termos enquanto signos e momentos de todo um projeto, nós, forasteiros e intrusos – que resistimos ao convite para ingressar na disciplina e “nos tornarmos semioticistas”, ou seja, de nos convertermos a todo o código greimasiano (abandonando os demais, como falsas religiões e falsos deuses) – deveríamos também ficar à vontade para brincar tudo isso, isto é, em linguagem mais simples, simplesmente roubar as peças que nos interessam ou nos fascinam, levando esse espólio fragmentário para nossas cavernas intelectuais (JAMESON, 1976, p. viii).<sup>37</sup>

Das três bricolagens investigadas, nota-se que aquela desenvolvida em *The Optical Unconscious* se revela mais coesa, devido à equivalência entre a redução visual proposta pela ferramenta e a redução modernista operada pela narrativa *greenbergiana*. Os casos dos dois campos expandidos são diversos, visto que, de um lado, o diagrama para a escultura modernista se baseia em uma dicotomia questionável e, de outro lado, ambos os quadrados são apenas apresentados pela ensaísta, carecendo assim de explicações mais detidas e de exemplos mais numerosos. Seria isto um problema?

Não necessariamente. Tal situação nos leva a uma consideração que Lévi-Strauss tece em seu “A estrutura dos mitos”, texto fundamental a alguns escritos de Krauss, sobretudo estes aqui considerados. Nele, o antropólogo francês utiliza o mito de Édipo para realizar uma ilustração técnica, não dos especialistas, lembra ele, mas do camelô: “não se trata de obter um resultado, e sim de explicar,

o mais brevemente possível, o funcionamento da engenhoca que se quer vender aos curiosos” (LÉVI-STRAUSS, 2012, p. 303). Levando em conta tal comentário, pode-se aventar a hipótese de Krauss realizar igualmente uma demonstração técnica, não chegando a uma conclusão, mas compartilhando um método de análise formalista que, contudo, não é *greenbergiano*. Tem-se aqui, portanto, um uso do diagrama enquanto ferramenta crítica por uma autora que, ao longo de todo seu percurso intelectual, esteve implicada em um pensamento sobre a forma artística. Nesse sentido, ao diagrama é atribuída uma função didática, de modo que este recurso consiga explicar visualmente algumas das tensões que Rosalind Krauss desenvolve diegeticamente.

De modo mais significativo, constata-se a relação dialética que Krauss mantém com o pensamento de Clement Greenberg. De fato, se Krauss rompeu com Greenberg, o fez em um movimento reiterado e incessante que busca questionar a doxa *greenbergiana* por meio de uma redefinição de seu léxico. Talvez, o caso mais explícito, no âmbito desta discussão, seja a reconsideração da especificidade do *medium*. Contudo, é possível ir mais além e observar o esforço da ensaísta em refletir a respeito da pertinência de um ajuizamento crítico centrado em uma preocupação formal que não se reduza, por sua vez, à narrativa *greenbergiana*. Dessa forma, pode-se aventar a hipótese de Rosalind Krauss investigar, a cada etapa de sua trajetória intelectual, a possibilidade de outros formalismos, mobilizando, para tal, outros enquadramentos teóricos (FRIQUES, 2017). Tal parece ser o caso dos três quadrados estruturalistas aqui investigados.

Há que se destacar, por fim, que dois destes quadrados, apesar de serem denominados “campos expandidos”, são modelados tendo em vista um questionamento do pluralismo característico à arte contemporânea. Sendo assim, Krauss esforça-se por oferecer ao leitor diagramas lógicos que situem a produção artística euro-estadunidense em campos específicos e recortados. Tal investida não indicaria, com isso, alguns limites no uso do conceito do “campo expandido”? Ou, na realidade, o uso recorrente deste conceito no circuito artístico brasileiro seria resultante de utilizações autodiferenciais destes diagramas, conforme Krauss propõe em sua redefinição do *medium*? Por ora, permaneçamos com estas indagações.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana I: da Antiguidade ao Duccio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1972.
- BARTHES, Roland. A mitologia hoje. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 76-80.
- CASTRO, Demian. **Significados do conceito de paisagem: um debate através da epistemologia da geografia**. [S.l.: s. n.], 2009. Disponível em: <http://www.pucsp.br/~diamantino/PAISAGEM.htm>. Acesso em: 7 jul. 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.
- FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. O inventário de Rosalind Krauss: pós-modernismo e pós-meio. In: COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 32., 2012, Brasília. **Anais [...]: direções e sentidos da história da arte**. Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2013. p. 1322-1334.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. A condição pós-meio da arte contemporânea. In: PEDROSA, Celia; DIAS, Tania; SÜSSEKIND, Flora (org.). **Crítica e valor: uma homenagem a Silvano Santiago**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. p. 197-208. (Coleção FCRB Aconteceu, 13).
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Visões do modernismo: os formalismos de Rosalind Krauss. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Entre a ilusão e a teatralidade: Rosalind Krauss, Michael Fried e o Minimalismo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 8, n. 4, p. 807-837, 2018.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. O informe de Rosalind Krauss: a rejeição do Abjeto. In: CONGRESSO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 38., 2018, Florianópolis. **Anais [...]: Arte e Erotismo – prazer e transgressão na história da arte**. Florianópolis: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2019. p. 395-405.
- FRIQUES, Manoel Silvestre. Não eu: Rosalind Krauss e as ironias de Jasper Johns. **Palíndromo**, Florianópolis, v. 13, n. 31, p. 248-267, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/16333>. Acesso em: 25 abr. 2022.
- GREENBERG, Clement. **Art & Culture**. Boston: Beacon Press, 1992.
- GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1975.

JAMESON, Fredric. **The Prison-House of Language**: a Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton: Princeton University Press, 1972.

JAMESON, Fredric. Foreword. *In*: GREIMAS, Algirdas Julien. **On Meaning**: Selected Writings in Semiotic Theory. Minneapolis: University Minnesota Press, 1976. p. vi-xxii.

JAMESON, Fredric. **Postmodernism**: or, The Cultural Logic of Late Capitalism. Durham: Duke University Press, 1992.

JAMESON, Fredric. **The Political Unconscious**. London/New York: Routledge, 2002.

KAISER, Philipp; KWON, Miwon. Ends of the Earth and back. *In*: KAISER, Philipp; KWON, Miwon. **Ends of the Earth**: Land Art to 1974. Munich; London; New York: Prestel, 2013. p. 17-30.

KENTRIDGE, William. Paisagem em estado de sítio. *In*: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge**: fortuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Pinacoteca do Estado; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 292-293.

KENTRIDGE, William. Felix no exílio: geografia da memória. *In*: TONE, Lilian (org.). **William Kentridge**: fortuna. São Paulo: Instituto Moreira Salles/Pinacoteca do Estado; Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012. p. 294-296.

KRAUSS, Rosalind. Darby Bannard's New Work. **Artforum**, v. 4, n. 8, p. 32-34, Apr. 1966.

KRAUSS, Rosalind. Review New York: Neil Williams (Andre Emmerich Gallery); Erotic Art (Sidney Janis Gallery). **Artforum**, v. 5, n. 4, p. 58-59, Dec. 1966.

KRAUSS, Rosalind. **Terminal Iron Works**. Cambridge: The MIT Press, 1971.

KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. **October**, vol. 8, p. 30-44, Spring, 1979.

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

KRAUSS, Rosalind. **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986.

KRAUSS, Rosalind. The Master's Bedroom. **Representations**, n. 28, p. 55-76, Autumn 1989. Special Issue: Essays in Memory of Joel Fineman.

KRAUSS, Rosalind. **The Optical Unconscious**. Cambridge: The MIT Press, 1993.

KRAUSS, Rosalind. **The Picasso Papers**. Cambridge: The MIT Press, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **A voyage on the North Sea**: Art in the Age of the Post-Medium Condition. New York: Thames & Hudson, 1999.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KRAUSS, Rosalind. "... And then turn away?": *In*: BAKER, George (ed.). **October Files 5 James Coleman**. Massachusetts: MIT Press, 2003.

---

FRIQUES, Manoel Silvestre. Diagramas na crítica de arte: uma leitura dos quadrados estruturalistas de Rosalind Krauss.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 12, n. 24, mai-ago. 2022  
Disponível em <<https://doi.org/10.35699/2237-5864.2022.26515>>

- KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 129-137, 2008.
- KRAUSS, Rosalind. **Perpetual Inventory**. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. **Under Blue Cup**. Cambridge: The MIT Press, 2011.
- KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. **Formless: a User's Guide**. New York: Zone Books, 1999.
- LACAN, Jacques. **O Seminário: Livro 11 – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Coleção Mitológicas, 1).
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LYOTARD, Jean-François. Fiscourse Digure: the Utopia Behind the Scenes of the Phantasy. **Theatre Journal**, v. 35, n. 3, p. 333-357, Oct. 1983.
- MITCHEL, W. J. Thomas. **Landscape and Power**. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In: BATTCKOCK, Gregory (ed.). **Minimal Art: a Critical Anthology**. New York: E.P. Dutton, 1968. p. 222-235.
- OSBORNE, Peter. **Quaderns Portàtils 28: October and the Problem of Formalism**. Barcelona: Museo d'Art Contemporani de Barcelona, 2012.
- OSBORNE, Peter. **Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art**. London: Verso Books, 2013.
- QUINET, Antonio. **Um olhar a mais: ver e ser visto na psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos e outros ensaios estéticos**. Lisboa: Edições 70, 2013.
- SCHAPIRO, Meyer. Style. In: SCHAPIRO, Meyer. **Theory and Philosophy of Art, Style, Artist and Society**. New York: George Braziller, 1994. p. 51-102.
- SIMMEL, Georg. **Sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.
- SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Paisagem**. Covilhã: LusoSofia Press, 2009.
- SMITHSON, Robert. **The Collected Writings**. New York: New York University Press, 1979.

## NOTAS

1 Optou-se, neste ensaio, por não traduzir o conceito de *medium* dada a centralidade que esta noção assume nos escritos de Clement Greenberg e Rosalind Krauss. A definição deste conceito, bem como o seu questionamento, serão apresentados ao longo do texto.

2 Tradução do autor para o seguinte trecho: “a critic constantly revises not only her conception of the direction and most important currents of contemporary art, but also her convictions about the most significant work within them.”

3 Tradução do autor para o seguinte trecho: “I sometimes use diagrams in my writing. It amuses me to use them because people – especially students – freak out when they see diagrams and think they can’t understand, and artists think seeing art in terms of diagrams is a gas. When I was learning about structuralism I got very turned on by the diagrams. I thought it was amazing that you could say something true about the history of something with something as static and two-dimensional as a diagram.”

4 O leitor brasileiro encontra traduzidos “Escultura no Campo Ampliado” (KRAUSS, 2008) e *Caminhos da Escultura Moderna* (KRAUSS, 2001). *Terminal Iron Works*, por sua vez, que poderia ser traduzido livremente como *Terminal Siderúrgico*, é o primeiro livro publicado por Krauss derivado de sua tese de doutorado. O título refere-se à fazenda, uma espécie de ateliê rural, em Bolton Landing, para onde o escultor estadunidense David Smith – objeto de investigação de Krauss no referido livro – se transferiu em 1940 ao sair de Nova Iorque.

5 No cerne desta crítica de Krauss à noção de escultura encontra-se também um questionamento da concepção orgânica dos estilos, seja entre diferentes estágios de desenvolvimento de uma única concepção estilística, seja a sucessão de diferentes estilos. Em ambos os casos, considera-se o processo cíclico enquanto um curso irreversível, que não explica, por exemplo, as reincidências de certos traços estilísticos em contextos históricos distintos.

6 Tradução do autor para o seguinte trecho: “Because they thus function in relation to the logic of representation and marking, sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals an important part of the structure since they mediate between actual site and representational sign.”

7 Não se defende aqui uma dicotomia irreconciliável entre diacronia e sincronia, entre história e estrutura. O próprio Greimas (1975), em “Estrutura e história”, questiona este antagonismo. Deseja-se aqui menos estabelecer uma dicotomia do que compreender, no caso de Krauss, a implicação entre estrutura e história: é precisamente esta implicação que apresenta saltos problemáticos. Ressalte-se também que a relação entre os pensamentos de Lévi-Strauss e de Rosalind Krauss é deveras complexa, devido sobretudo às diferentes valências que os autores conferem à noção de mito. O mito em Krauss relaciona-se menos com Lévi-Strauss do que com Roland Barthes.

8 Tradução do autor para o seguinte trecho: “the supreme achievement of Greimassian semiotics”. Mais adiante: “rewriting a verbal or linguistic text into more fundamental mechanisms of meaning.”

9 A primazia da narrativa em Greimas deve ser compreendida, sugere Jameson (1976), a partir da transformação do sentido operada pela narrativa, sendo esta transformação precisamente o objeto da semiótica de Greimas. Jameson esclarece ainda que esse privilégio concedido à narrativa enquanto modo de pensamento é devedor do esforço de Lévi-Strauss em desvendar a estrutura dos mitos, bem como de mapear o pensamento selvagem. De fato, pode-se dizer que esta dicotomia entre narrativa e cognição está vinculada a uma das obsessões do antropólogo francês, qual seja, a superação da oposição sensível-inteligível que motivou o seu interesse pela noção de signo.

10 Tradução do autor para o seguinte trecho: “This is because these terms express a strict opposition between the built and the not-built, the cultural and the natural, between which the production of sculptural art appeared to be suspended.”

11 Philipp Kaiser e Miwon Kwon (2013, p. 21), curadores de *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, também questionam a leitura da *Land Art* em oposição à urbe, indagando, ao invés disso, quais seriam as motivações históricas dos artistas em relação a ambientes desérticos e/ou rurais.

12 Tal dicotomia tem sido questionada pela antropologia contemporânea, sobretudo aquela desenvolvida por Philippe Descola e Eduardo Viveiros de Castro.

13 É bastante significativo que William Kentridge, um dos cavaleiros do *medium* que resiste à *post-medium condition*, conforme se observa em *Under Blue Cup*, também desconfie da pureza e da natureza das paisagens. Em “Felix no exílio: geografia da memória”, o artista parece se afinar à abordagem de Mitchell: “A paisagem esconde sua história. [...] Estou mais interessado no fato de o terreno esconder sua própria história

## NOTAS

---

e na correspondência que isso tem não apenas com a pintura, mas com o funcionamento da memória” (KENTRIDGE, 2012, p. 298).

14 A menção à Simmel seria arbitrária caso o pensamento do sociólogo alemão não fosse uma referência importante ao pensamento de Rosalind Krauss, como se comprova em *Papéis de Picasso* (*The Picasso Papers*, 1999). Note-se que o interesse de Krauss por Simmel provém do que se pode chamar de sua “sociologia pura ou formal”, confirmando, ao lado da utilização das ferramentas estruturalistas, a busca da ensaísta por um formalismo distinto daquele associado à figura de Clement Greenberg. Voltaremos a este ponto na conclusão.

15 Ao abordar a paisagem enquanto individualidade, Simmel está evidentemente associando esta demarcação da natureza ao que ele descreve como “a individualização das formas interiores e exteriores da existência” (2009, p. 7) característica à época moderna, não tendo lugar, com isso, nem na Antiguidade nem na Idade Média.

16 Tradução do autor para o seguinte trecho: “To read any text on the picturesque is instantly to fall prey to that amused irony with which Austen watches her young charge discover that nature itself is constituted in relation to its ‘capacity of being formed into pictures.’ For it is perfectly obvious that through the action of the picturesque the very notion of landscape is constructed as a second term of which the first is a representation. Landscape becomes a reduplication of a picture which preceded it. [...] The landscape’s singularity is thus not something which a bit of topography does or does not possess; it is rather a function of the images it figures forth at any moment in time and the way these pictures register in the imagination.”

17 Tradução do autor para o seguinte trecho: “categorical no-man’s-land”. Mais adiante: “placeless and largely self-referential”; “not-landscape, not-architecture”; “site construction.”

18 Tradução do autor para o seguinte trecho: “The structure appears as a “generative” mechanism: it generates *formal* possibilities. However, the structure of interpretation is clearly grounded retroactively, in the *prior* identification of “site constructions,” “axiomatic structures” and “marked sites,” as new types of work, which are then “produced,” and so given new formal meanings, in a purely logical categorical form, as an effect of the founding opposition between landscape and architecture, which sustains the definition of sculpture as “monument.” This is a powerful interpretative tool, but the outcome of the game is fixed in advance, determined, on the one hand, by the *decision* upon a founding element (X/landscape) and its particular opposite (-X/ architecture); and on the other, by transcoding (or in this case, simply selecting) the derivative taxonomical terms from an existing critical vocabulary, which is thereby theoretically redefined.”

19 Tradução do autor para o trecho: “It seems fairly clear that this permission (or pressure) to think the expanded field was felt by a number of artists at about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. For, one after another Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard Serra, Walter De Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman... had entered a situation the logical conditions of which can no longer be described as modernist. In order to name this historical rupture and the structural transformation of the cultural field that characterizes it, one must have recourse to another term. The one already in use in other areas of criticism is postmodernism. There seems no reason not to use it.”

20 Tradução do autor para o trecho: “What appears as eclectic from one point of view can be seen as rigorously logical from another. For, within the situation of postmodernism, practice is not defined in relation to a given medium – sculpture – but rather in relation to the logical operations on a set of cultural terms, for which any medium – photography, books, lines on walls, mirrors, or sculpture itself – might be used [...] it is obvious that the logic of the space of postmodernist practice is no longer organized around the definition of a given medium on the grounds of material, or, for that matter, the perception of material. It is organized instead through the universe of terms that are felt to be in opposition within a cultural situation.”

21 Tradução do autor para o trecho: “Part of the pleasure I derived from writing “Sculpture in the Expanded Field” came from illustrating that the apparent anything-goes pluralism of the 1960s exfoliation of sculpture into earthworks, performance, and institutional critique was in fact limited by the positions made possible by the fourfold structure itself and that the individual options available to any practitioner were likewise limited.”

22 Dentre as obras canônicas da *Land Art in situ*, destacam-se *Double Negative* (1969-1970), de Michael Heizer; *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson; *Lightning Field* (1977), de Walter de Maria; *Sun Tunnels* (1973-76), de Nancy Holt; *Star Axis* (concebida em 1971 e em construção), de Charles Ross; e *Roden Crater* (concebida em 1974 e em construção), de James Turrell.

## NOTAS

23 Tradução do autor para o trecho: "In this developmental context, the essay appears less as the affirmation of an expansion of the field, that it seemed to be, and something more like a case study in the theoretical *management* of historical change. Its historical meaning is to be found less in what the analysis itself proposes than in its inadvertent effects in supporting the expansion not of the field in which 'sculpture' is located – its topic – but the institutional definition of sculpture itself; and thereby, the ideological reappropriation of all those practices of object-making that were *against* 'sculpture' by the idea a *renewal* of sculpture. This was the great reactive victory of artistic tradition in the 1980s."

24 É em textos relacionados à fotografia e ao cinema – em suma, a preocupação de Walter Benjamin em relação à reprodutibilidade técnica – que a expressão "inconsciente óptico" surge. Neste contexto, é uma metáfora utilizada pelo pensador para refletir a respeito da expansão do campo visual resultante do poder das máquinas de imagens de apreender detalhes da paisagem invisíveis a olho nu. Quando Benjamin diz que o olho mecânico é capaz de revelar um inconsciente óptico, tal proposição deve ser compreendida como a revelação ao olho humano de atributos antes imperceptíveis sem a ajuda do dispositivo. No verbete "Photography" de *The Optical Unconscious*, Krauss questiona a metáfora de Benjamin por meio de sua literalização: "O campo óptico – o mundo dos fenômenos visuais: nuvens, mar, céu, floresta – pode ter um inconsciente?" (KRAUSS, 1994, p. 179). Evidentemente, a resposta é negativa, só sendo inteligível a proposta de Benjamin caso se considere o seu poder metafórico baseado no desenvolvimento paralelo da psicanálise e dos equipamentos de reprodutibilidade técnica. Mas e quanto à apropriação de Krauss? Ora, o inconsciente óptico, neste caso, é uma projeção, uma externalização na obra de um funcionamento psíquico da impressão visual, fundado não mais na crença em um *cogito da visão*, mas em outra: na consideração do desejo e do gozo no cerne da estrutura do campo visual.

25 Tradução do autor para o trecho: "And so this book will be called *The Optical Unconscious*. Does the title rhyme with *The Political Unconscious*? It's a rhyme that's intended; it's a rhyme set into place by a graph's idiotic simplicity and its extravagant cunning."

26 Tradução do autor para o trecho: "If the ideological function of mass culture is understood as a process whereby otherwise dangerous and protopolitical impulses are "managed" and defused, rechanneled and offered spurious objects, then some preliminary step must also be theorized in which these same impulses – the raw material upon which the process works – are initially awakened within the very text that seeks to still them. If the function of the mass cultural text is meanwhile seen rather as the production of false consciousness and the symbolic reaffirmation of this or that legitimizing strategy, even this process cannot be grasped as one of sheer violence (the theory of hegemony is explicitly distinguished from control by brute force) nor as one inscribing the appropriate attitudes upon a blank slate, but must necessarily involve a complex strategy of rhetorical persuasion in which substantial incentives are offered for ideological adherence. We will say that such incentives, as well as the impulses to be managed by the mass cultural text, are necessarily Utopian in nature."

27 O *Esquema L* é utilizado enquanto imagem que subverte a transparência e a simultaneidade pressupostas no quadrado semiótico. O sentido operatório do diagrama laciano é, portanto, ilustrativo. Assim como Lacan recupera o gráfico estruturalista para inserir nele uma relação assimétrica e um fluxo, Krauss propõe-se a retomar a lógica modernista *greenbergiana*, pautada no *cogito da visão*, a fim de revelar o seu inconsciente óptico. A analogia aqui se funda em uma erosão interna: a desconstrução de uma lógica a partir de sua recuperação (note-se que esta operação – desconstruir ao recuperar – é o cerne da resistência à condição pós-meio que Krauss define alguns anos mais tarde). Por sua vez, em sua dupla desconfiança do sistema estruturalista e da redução fenomenológica, a Figura-Matrix de Lyotard é utilizada por Krauss como um dos fundamentos teóricos que justificam as criações dos artistas do *The Optical Unconscious*. Tanto a simultaneidade quanto a atemporalidade da matrix fantasmática não permitem a Lyotard defini-la como sistema ou estrutura. Apesar de ambas serem invisíveis e sincrônicas, Lyotard as considera diametralmente opostas, pois, enquanto o sistema é um entidade inteligível baseada em um conjunto de regras formais que, por sua vez, estabelecem relações de negação e de contradição, a matrix – o inconsciente – não conhece nenhuma dessas duas operações. Em vez de ser um sistema que confere inteligibilidade ao que nele se instala, a matrix – sendo também invisível e sincrônica tal qual o espaço isotrópico estruturalista – é um "bloco congelado de contradições". Enquanto *forma*, a matrix de Lyotard confirma, uma vez mais, a obsessão de Krauss em definir um formalismo alternativo, mas de certo modo complementar, àquele de seus anos de formação. Em conjunto, tanto o *Esquema L* quanto a Figura-Matrix se baseiam em uma hipótese deveras

## NOTAS

---

questionável de repressão histórica do Surrealismo, mas esta já é uma outra questão a ser discutida oportunamente.

28 Adota-se aqui a sugestão de Antonio Quinet quanto à existência de uma fenomenologia lacaniana da percepção visual que, segundo ele, “inclui o desejo e o gozo no mundo da percepção” (QUINET, 2002, p. 11-47). A contribuição de Lacan à fenomenologia é a cisão do sujeito, até então unificado e objetivo, no fenômeno e sua determinação pela linguagem. A passagem da fenomenologia modernista à fenomenologia lacaniana é ilustrada no deslizamento do quadrado de Greimas ao *Esquema L*.

29 Tradução do autor para o trecho: “The idea of an autonomous vision – freed from all obligations to the object, and from all idiosyncratic definitions of the subject – becoming an abstracted sensory stratum that could be made to appear in and of itself as a kind of Kantian category, this notion of visibility was a founding conception of modernist pictorial practice, beginning in impressionism, developing in neo-impressionism, and maturing in both fauvism and cubism [...] Modernist painting was not only sponsored by the logic of this structure; it also, as I have indicated, tried to reduplicate the structure’s own condition as cognitive image at the level of the individual work of art. The idea of a spatial scene that through the painting’s very appearance to its viewer opens onto the preconditions that both must sponsor perception and to which it must be transparent – this idea held generation after generation of modernists in thrall.”

30 Tradução do autor para o trecho: “The not-figure/not-ground of the “neutral axis” is that peculiar conversion of empirical vision’s figure/ground distinction that can be seen to have generated one modernist icon after another: the grid, the monochrome, the all-over painting, the color-field, the mise-en-abyme of classical collage, the nests of concentric squares or circles. And while each is its own version of the neutralizing of the original distinction, none is an erasure of the terms of that distinction. Quite to the contrary. The terms are both preserved and canceled. Preserved all the more surely in that they are canceled.”

31 Tradução do autor para os trechos: “the structure of the visual field as such”; “Beyond the successiveness of empirical space’s figure/ground there must be this all-at-onceness that restructures successiveness as vision.”

32 Tradução do autor para os trechos: “the illusion of depth and relief *as such*; as a disembodied attribute and expropriated property detached from everything not itself”; “Frank Stella’s new paintings investigate the viability of shape *as such*”; “addressed to *eyesight alone*”; “Pollock’s field is *optical* because it addresses to *eyesight alone* [...] the materiality of his pigment is rendered *sheerly visual*, and the result is a new kind of space – if it still makes sense to call it space – in which *conditions of seeing* prevail rather than one in which objects exist”; “may be regarded as nothing more than the *ground itself* under different *conditions of seeing*, and vice-versa. Like Pollock’s all-over canvases of 1947-50, Louis’s stain paintings are optical in that they address themselves to *eyesight alone*”; “As advanced art has increasingly centered on the meaning of the *observer’s act*, probing the *nature of perception itself*, retrograde art has tended to imitate it by parody”; “Seeing a Bannard is not only an extraordinarily voluptuous coloristic experience, but also an experience with the *act of seeing itself*.”

33 A oposição entre exterioridade e imediaticidade revela uma curiosa proximidade entre *The Optical Unconscious* e *Passages in Modern Sculpture*. Pois, no segundo livro, Krauss elege a antinomia idealismo-externalidade – escultura da razão *versus* escultura da situação, núcleo *versus* superfície – para investigar a produção escultórica moderna através da inserção do temporal no visual. No primeiro livro, a autora renomeia essa estrutura analítica anterior, contrapondo o *cogito* da visão modernista – pautado na exclusão do tempo em benefício de uma pura simultaneidade – à pulsão escópica dos artistas do “optical unconscious” (KRAUSS, 1994, p. 217). Assim, se *Passages in Modern Sculpture* pode ser considerado o esforço de Krauss em elaborar uma história do *medium* escultórico a partir de dois eixos opostos e paralelos, *The Optical Unconscious* é sua tentativa de rever a história do *medium* pictórico a partir de uma estrutura analítica bem semelhante. Do ponto de vista da estrutura narrativa, há também algumas semelhanças, como a divisão em estudos de caso e também o traço eminentemente paraliterário da escrita de Krauss: as anedotas, em *Passages*, sempre introduzem os capítulos, enquanto que em *The Optical* elas entremeiam a investigação, de modo a ressoar estruturalmente o interesse na pulsação.

34 Tradução do autor para os trechos: “the terms not just of seeing but of consciousness accounting for the fact of its seeing. It is the axis of a redoubled vision: of a seeing and a knowing that one sees, a kind of *cogito* of vision”; “the frame-within-a-frame is a way of entering the figure into the pictorial field and

## NOTAS

---

simultaneously negating it, since it is inside the space only as an image of its outside, its limits, its frame"; "picture of pure immediacy and of complete self-enclosure".

35 Tradução do autor para o trecho: "My theoretical address to what I call "the post-medium condition" constitutes the current focus of my critical energies [...] For those artists who needed to base aesthetic meaning on a medium to which their work could refer, reflexively, the postmodernist condemnation of painting and sculpture as specific mediums forced a turn to some other support than oil on canvas or plaster on metal armature. These innovative foundations I began to call "technical supports" [...] Good work would have to refer, recursively, to the medium in which it is made."

36 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u634585.shtml>. Acesso em: 7 nov. 2011.

37 Tradução do autor para os trechos: "I will be bold as to suggest that, besides trying to grasp the conceptual links between all these terms as signs and moments of a whole project, we outsiders and interlopers – who resist the invitation to join the discipline and to 'become semioticians,' that is, to *convert* to the entire Greimassian code (and to abandon the other ones as so many false religions and false gods) – should also feel free to *bricolate* all this, that is, in plainer language, simply to *steal* the pieces that interest or fascinate us, and to carry off our fragmentary booty to our intellectual caves."