

Mesa-redonda: a recepção dos anos 60

Tradução Carlos Feferman
Revisão Paulo Venancio Filho

Este debate entre os críticos Rosalind Krauss, Denis Hollier, Annette Michelson, Hal Foster, Silvia Kolbowski, Martha Buskirk, Benjamin Buchloh, promovido pela revista October, discute, a partir da exposição retrospectiva de Robert Morris no Museu Guggenheim, em 1994, as transformações na recepção crítica da arte desde os anos 60.

Palavras-chave: arte contemporânea; minimal; crítica de arte.

Rosalind Krauss A necessidade de conversarmos sobre a atual aceitação da arte dos anos 60 surgiu com aquilo que muitos de nós vemos como uma peculiar e inaceitável resposta à exposição de Robert Morris, na medida em que ela representa a primeira grande retrospectiva de um artista minimalista em um museu americano e visto que a reação da crítica – não a crítica séria das revistas de arte, mas aquela do jornalismo de massa – foi algo que nos chocou. Estou certa de que isso nos atingiu de formas diversas, já que cada um de nós entrou em contato com a arte dos anos 60, com o discurso que ela gerou e com as mudanças profundas que ela efetuou na prática artística em momentos diferentes. Mas poderíamos iniciar especulando sobre o porquê da atual resistência à arte dos anos 60. O que há na situação política e estética dos anos 90 que torna invisíveis as questões colocadas pelo trabalho de Morris?

Denis Hollier Talvez a questão devesse ser quais as diferenças entre a resistência de hoje e aquelas enfrentadas pela mesma arte nos anos 60. Terá ela encontrado outra coisa além de resistência?

Annette Michelson Um fator complicador é que, como você diz, nossa reação chocada é uma resposta à crítica jornalística. Ainda não conhecemos a recepção dos artistas e de outros que se comprometem mais séria e pensadamente com a extraordinária gama de questões levantadas e exploradas por Morris na trajetória esboçada nessa exposição.

Krauss Eu responderia a Denis dizendo que o que se interpõe entre a resposta do público dos anos 60 e aquela dos anos 90 é a absoluta deflação do prestígio do projeto modernista como um todo. Enquanto antes operava na imprensa uma censura auto-imposta – aos jornalistas não era permitido dizer que muito da prática contemporânea era ruim, para que não soassem como filisteus –, hoje, presume-se na imprensa que falar mal atribui ares de intelectual. Além do mais, os jornais contratavam críticos de mais credibilidade nos anos 60 – por exemplo, Brian Doherty, que era então crítico do *New York Times* e é um artista ativo. Quando se analisa o panorama de quem estava escrevendo, percebe-se que ele era composto por pessoas totalmente diversas, aliadas da arte moderna ou, ao menos, predispostas a se impressionar com sua argumentação. Portanto, além daquilo que possa tornar especial o caso de Morris, eu diria que o destino do modernismo como um todo está inscrito nesse fenômeno.

Hal Foster Por que você acha que a diferença é a perda de prestígio do modernismo? Para muitos críticos, o problema com Morris é o fato de que ele quebra com o modernismo; o modernismo torna-se cultura de museu definida pelo "estilo de assinatura".¹ E essa quebra

permanece de difícil aceitação ou, ao menos, entendimento.

Krauss Obviamente, se formos entender a prática minimalista nos termos de sua própria descrição, pelos quais foi pronunciada uma relação crítica hostil ao vasto campo modernista, haveria disjunção entre os dois. Mas, na verdade, estou falando globalmente. Estou dizendo que o modernismo tinha atingido tal prestígio nacional e internacional, de tal forma ele havia se institucionalizado, que havia respeito geral pelo que era considerado, em princípio, o projeto de vanguarda/modernista. E isso parecia resolver muitos problemas. Foi, portanto, no começo dos anos 60 que o mundo se levantou e disse que não mais toleraria John Cannaday – o senil e reacionário crítico do *New York Times*. Então ele foi dispensado, e Brian entrou em seu lugar. Havia, portanto, o sentimento de que a comunidade artística não mais suportaria a desgastada repetição da evocação das Belas Artes como fonte da emoção sincera e bela.

Foster No entanto, Roberta Smith, que iniciou o ataque à exposição de Morris no *Times*, havia trabalhado como arquivista para Donald Judd – um artista muito diferente, é certo, mas minimalista da mesma forma e alguém que Roberta defendeu até o fim (a justaposição de sua crítica a Morris ao obituário de Judd é reveladora).

Silvia Kolbowski Acho interessante a questão que você levantou sobre Morris em relação ao modernismo – em termos da cobertura jornalística –, porque o projeto modernista realmente só começou a ser compreendido de forma complexa e heterogênea de uns anos para cá, talvez por uns poucos críticos, mas, contudo, essa reavaliação já teve início. Quando, entretanto, há uma reação a esse trabalho – seja por parte dos artistas, dos críticos ou dos jornalistas – ou quando ele é examinado de forma não ou anti-histórica, então o projeto torna-se muito reduzido e entendido de forma esquemática, desinteressante e não-contraditória. Isso não acontece apenas com jornalistas, mas com historiadores da arte também.

Martha Buskirk Também é interessante o fato de que parte da hostilidade parece estar relacionada com a dificuldade de se encaixar Morris nos moldes do estilo de assinatura. A ausência desse estilo vai, em alguns aspectos, de encontro à profissionalização do mundo da arte e de um aparato que se desenvolveu em torno do fato de que a arte dos anos 60 foi prevalecente e tornou-se extremamente bem-sucedida no mercado contemporâneo da arte; daí a vontade de rotulá-la. E a arte de Morris é um pouco resistente ao rótulo.

Michelson A empreitada de Morris teve início como reação e resposta a uma versão específica do modernismo, que se havia tornado *doxa*. Ele deixou isso bem esclarecido no nível da teoria e da prática, tanto no que escreveu quanto em seu trabalho com escultura. Ele entra em cena no momento do triunfalismo, que tem como epítome o título do livro de Sandler, *O Triunfo da Pintura Americana*². Eu considero a institucionalização da arte americana, em escala internacional, um fator importante, porque ela deve ser vista como pano de fundo contra o qual devem ser considerados os desenvolvimentos posteriores; e a *doxa* modernista, projetada no mercado internacional, certamente teve como uma de suas implicações o desenvolvimento, a primazia da assinatura.

Krauss Voltando à questão do Denis sobre a diferença entre a reação negativa de agora e a anterior, eu diria que o modelo histórico, que operava nas décadas de 1960 e 1970 baseado na idéia de hegemonia americana sobre a prática estética, está entrando em colapso. Da mesma forma que a noção de América como potência industrial que pode exercer controle econômico global é inoperante – e outros modelos econômicos estão agora em processo de desenvolvimento –, outros modelos artísticos (alguns progressistas, mas outros extremamente reacionários) também se desenvolvem. Isso abriu uma espécie de comporta pela qual uma enxurrada de coisas está passando – entre elas podemos citar a recente acolhida de Lucien Freud, um embusteiro como jamais se viu. De fato, a recente promoção

de uma arte inglesa inexpressivamente figurativa nas páginas das revistas americanas é um exemplo da proliferação dos modelos que ditam o que constitui uma prática válida.

Kolbowski Modelos que jamais haviam desaparecido. Fato é que os paradigmas de expressividade e também de originalidade (porque, é claro, muito da gritaria em torno de Morris é devida ao fato de ele ir atrás de qualquer mudança cultural) voltaram à superfície. Muito dos debates dos anos 80 sobre originalidade parecem ter entrado em eclipse atualmente, e o critério para definição de boa arte é, mais uma vez, a originalidade. Isso permite o retorno aos modelos ingleses que você mencionou e que sempre estiveram lá; podem ser encontrados entremeados ao longo dos anos 60, 70 e 80.

Michelson É verdade, e há atualmente duas exposições simultâneas em importantes instituições, ambas relacionadas com o corpo humano. Basta atravessar a rua para passar das meditações sustentadas de Morris sobre as modalidades do corpo para confrontar a de Freud... bem, acho que você já caracterizou isso... E a inflação de Freud, mediante bem montado esquema da imprensa, representa, naturalmente, o reverso (uma espécie de imagem espelhada) da recepção jornalística da retrospectiva no Guggenheim, que motivou nossa conversa.

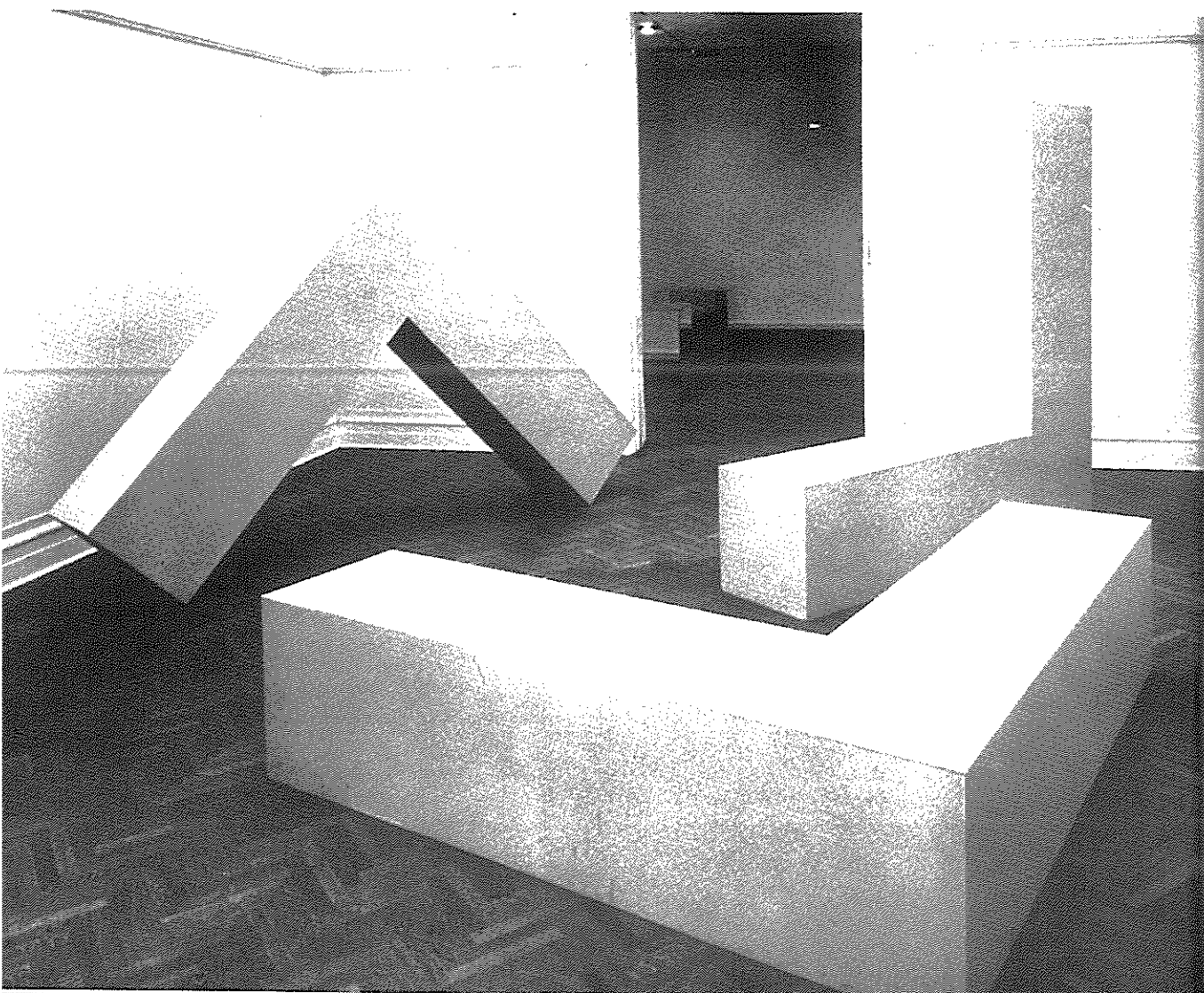
Benjamin Buchloch Acredito que não seja improdutivo, em relação aos anos 60, colocar em pauta algumas questões que paradoxalmente – ao menos na minha visão das coisas – não são precisamente aquelas que o trabalho de Morris incorpora. Se pensarmos naqueles que figuraram no contexto do minimalismo durante os anos 60, isto é, Carl Andre, Dan Flavin e, em particular, Donald Judd, eles personificam uma produção demarcada por extraordinária consistência e continuidade, produção que, basicamente, quase não se modificou no curso de 30 anos, e que adquiriu triunfalmente sua própria posição – falando em triunfalismo, acho que o próprio minimalismo tornou-se um estilo triunfante em meados dos anos 80. E, para aqueles que foram influenciados em profundidade pelo confronto com o minimalismo (e eu me incluo entre eles), dos meados até o final dos anos 60, é interessante a experiência de ver-se gradualmente desinvestir naquela posição. Já em meados dos anos 80, a persistência e credibilidade do paradigma industrial – claramente em operação no trabalho de Andre, Flavin e Judd – estava com certeza aberta ao questionamento. O que significa, portanto, que a validade de um programa baseado em um número determinado de parâmetros que não se alteram jamais – o que certamente é o caso dos três citados – parecia tornar-se questão cada vez mais premente; porque é evidente que aqueles artistas não refletiram em momento algum sobre questões como a transição do espaço interno da galeria para a superfície ou espaço externo da arquitetura. De repente, portanto, não havia qualquer problema em transformar um objeto fenomenológico em modelo arquitetônico ou numa escultura para o exterior. Em meados dos anos 60 a questão do contexto estava evidentemente em pauta; mas, então, com o aumento das encomendas, ela foi de súbito posta de lado. E, nesse sentido, acredito que o minimalismo se tenha traído em quase todas as circunstâncias, entre elas, com certeza, o trabalho desses artistas.

Interessante notar que Morris é quase o exato oposto disso. Ele quebra todos os paradigmas; quebra os parâmetros em todos os pontos, sempre que possível, e se força a enfrentar todas as questões, incluindo aquela que é a mais dolorosa para alguns de nós nesta mesa, que é a pintura figurativa. Certo? Até isso, em fase posterior, ele incorpora a seu trabalho, para horror da maioria de seus amigos e seguidores. Há, portanto, um interessante contramodelo produzido em seu trabalho. E ele não é o único a fazer isso. Estou pensando em Yvonne Rainer, também artista minimalista que se reformulou diversas vezes ao longo dos últimos 20 anos, redefinindo suas práticas e posição segundo o legítimo modelo que vai de encontro ao que a industrialização da escultura minimalista americana representa. Então – e é estranho –, o minimalismo dos anos 60, se permanecermos com esse modelo por um momento – porque existe, naturalmente, outro modelo, posterior –, passou, por conta

própria, por uma transformação em seus próprios termos, e uma transformação, na minha percepção, no sentido de que neste momento dificilmente existe qualquer outro movimento artístico do passado recente com o qual eu esteja mais desafiado.

Kolbowski Mas seu desafio não está relacionado com o entendimento daquele trabalho enquanto moda puramente pictórica – que é o que acontece com quase tudo que li ou com que me deparei, e que considero uma visão reduzida daquele material. Seu desafio se relaciona com o posicionamento histórico daquele trabalho, no qual, de fato, ele se torna a repetição de um certo tipo de estilo, tornando-se irrelevante política, cultural e ideologicamente. Mas não é bem sobre isso que estamos falando aqui.

Buchloch Mas, há também um otimismo nesse tipo de minimalismo – dos três de que falava, em particular – que, em retrospecto, é de difícil compreensão. É difícil, com certeza, apreender assim artistas que começaram sua produção há mais de 30 anos; se, entretanto, focalizarmos seu otimismo com relação à fusão das práticas estéticas com os materiais industriais, por exemplo, ou sua crença, também otimista, na comunicação por operações materiais muito limitadas, mais do que por inclusão direta de modelos de comunicação, como Hans Haacke já havia feito no final dos anos 60, temos uma questão muito peculiar, a



saber: como pode alguém continuar a trabalhar naquela base de otimismo ao desafiar as catástrofes da sociedade de massa industrializada ou a destruição ecológica que a indústria gera? E, no entanto, seguimos instalando outros 500 tubos de luz fluorescente.

Foster É aí que eu me oponho a sua concepção histórica, Benjamin. Ela é tão pontual e tão final: para você as rupturas acontecem de uma só vez, e de uma vez por todas. A identificação deve ser total, e as conseqüências, encaradas imediatamente. Mas isso é a projeção do entendimento claro que se tem no presente sobre uma situação obscura do passado para qual a resposta certa (se pudermos conceber tal solução única!) nunca é conhecida com segurança inicialmente. Às vezes sinto que sua consciência histórica, que eu muito admiro, aliás, traz embutido clandestinamente um historicismo, que de todo eu não admiro, sobretudo quando projeta a história como uma inexorável subtração de possibilidades.

Buchloch Eu poderia ilustrar minha argumentação? O clímax dessa situação ocorreu com Dan Flavin, que deu início à censura ao trabalho de Daniel Buren na Guggenheim International, em 1971, e depois, em 1994, monta no Guggenheim Museum, no mesmo lugar em que Buren havia instalado seu trabalho, projeto igual ao de Buren em 1971, construindo então uma coluna de néon cor-de-rosa no vão central do cilindro oco do museu.

Kolbowski Ninguém discutiria a urgente relevância desse trabalho em 1994. Acho que estamos discutindo os fatos de a mostra de Morris ser uma exposição histórica e de não ser possível voltar no tempo e olhar trabalhos de 1962 ou 1966, como fazem algumas resenhas, entendendo-os agora, 1994, segundo um modelo resgatador de expressividade sem qualquer consideração pelos desafios que eles propuseram à época.

Foster Todos estes artistas – Judd, Andre, Flavin, Morris – estavam envolvidos com a lógica de um certo modernismo; nisso estamos de acordo. Mas, essa lógica não foi rompida de uma só vez; ela foi trabalhada num processo genealógico, em práticas diferentes com temporalidades diferentes e diferentes visibilidades. Para alguns, Morris assume uma relação estratégica em vez de genealógica com os problemas desse modernismo. Às vezes ele se contenta em comentar esses problemas – de forma crítica e inteligente, certamente, mas nem sempre se aprofundando do ponto de vista formal.

Krauss Eu gostaria de apoiar o que Benjamin disse e também de repetir algo que estava implícito no comentário da Silvia. Trata-se de que, tendo vivido nos anos 60 e tendo sido afetada da forma relativamente indiferenciada pela qual se experimenta um movimento enquanto ele ainda está acontecendo – nesse momento você se impressiona mais com as semelhanças do que com as diferenças, mas, à medida que você se distancia, as diferenças começam a aparecer, talvez com mais força para quem não as viu inicialmente –, nunca me ocorreu que Flavin e Judd realmente fossem pintores. Percebo agora, no entanto, que eles não só começaram como pintores, como assim continuaram. Tanto que, apesar de Judd ser o autor de um famoso ensaio argumentando que a pintura deveria perder sua dimensão virtual para se tornar um “objeto específico”, ele permanece pintor – totalmente envolvido com as questões da ilusão. É aí que concordo com a ênfase de Silvia no termo pictórico. Pensem então em Flavin, com seu uso recorrente de molduras feitas de luminárias fluorescentes colocadas nos cantos das salas, para cujo interior se direcionam suas luzes nas paredes convergentes. Isso gera não só uma incrível sensação de virtualidade, mas, já que esse espaço arquitetônico transformado e contraditório é de fato triangular, os trabalhos mobilizam uma gama de ressonâncias iconográficas com a tridimensionalidade planejada para reluzir com conotações de trindade.

Nesse horizonte, traçado em retrospectiva, ganhou foco o termo academismo, porque acredito haver algo profundamente acadêmico na prática de Flavin ou Judd, algo não compartilhado pelos demais minimalistas. É o caso, por exemplo, de Sol Lewitt, que não é

um "pintor-secreto"³, apesar de fazer desenhos coloridos – e, obviamente, de Smithson e Morris. Acho que temos de distinguir aqueles artistas que sempre foram pintores às escondidas daqueles que não o foram. É nesses termos que eu responderia à colocação de Hal sobre o fato de Roberta Smith ter sido assistente de Judd. Eu argumentaria que isso lhe abona o entendimento acadêmico e pictórico do minimalismo e, como tal, um modo de se agarrar a muitas noções – autenticidade, originalidade, expressividade – que outros ramos do minimalismo trouxeram à tona.

Kolbowski Só me oponho à pictorialidade quando ela fecha os olhos às mudanças históricas. Não sei se a rejeição da pictorialidade pura e simplesmente – ou o fato de não a rejeitar – é suficiente para se determinar a dimensão crítica de um trabalho ou para dispensá-lo como sendo de alguma forma acadêmico ou retrógrado. Só levantei a questão para ressaltar como certos artistas persistem numa dada aproximação. E isso, de certa forma, sustentaria Morris mais do que os outros, apesar de sua mudança de uma aproximação para outra ser hoje condenada; historicamente, isso talvez seja mais interessante do que focalizar moda que tenha algum tipo de relevância histórica, mas que entra depois em fase acadêmica e estilística, e cuja repetição continuada parece nada ter a ver com qualquer contexto histórico, tornando-se uma prática essencialista. Foi nisso que se transformou a prática de Judd nos últimos 15 anos.

Krauss Mas a razão pela qual o pictorialismo é relevante aqui, é que este se fundamenta na idéia de que é possível carregar as próprias dimensões para dentro da moldura. A pintura de cavalete tornou-se a quintessência da arte moderna no momento em que se faz instância da autonomia. A escultura e a arquitetura não têm o mesmo grau de autonomia que a ilusão gerada dentro da moldura numa pintura. No entanto, a projeção da ilusão no objeto é o que caracteriza Judd e Flavin para mim. E é isso que torna esses objetos imunes às mudanças às quais Benjamin se referiu.

Foster Mas, a questão do dentro-da-moldura não é exclusiva das tendências pictóricas no minimalismo. Podem ser usados argumentos semelhantes em relação a muito da arte conceitual anglo-americana também.

Buchloch Eu estava esperando que só entrássemos na discussão sobre arte conceitual um pouco mais tarde.

Kolbowski Eu ia dizer que artistas como Richter lidaram com a pintura, mas a examinaram nos termos da própria pintura, e algumas mulheres, nos anos 60, se engajaram no espaço do quadro e na inserção de seus corpos num enquadramento ou espaço pictórico. Por exemplo, o trabalho de Carolee Schneeman ou de Valie Export, que se contextualizou por meio de uma *performance*, cujo resíduo sobreviveu enquanto peça escultural. Estou pensando numa palestra recente de Silvia Eiblmayr em que ela elaborou a idéia de espaço do quadro⁵. Havia, portanto, desafios ao pictórico, nos termos do pictórico que se colocava nos anos 60. O pictorialismo por si só não deveria tipificar um trabalho como puramente acadêmico; a persistência nele, talvez.

Krauss Concordo certamente com o fato de que, com a *Body Art*, surgiram desafios ao pictórico em seu próprio domínio – Valie Export é um exemplo, mas Hannah Wilke também é. Tinha a ver com o emoldurar do corpo em relação à fotografia e depois operar sobre aquela representação fotográfica, como é o caso no trabalho de Wilke. É verdade, portanto, que havia ações de guerrilha sobre o pictórico que eram extremamente importantes.

Buchloch É extremamente negligenciadas e excluídas pela profissão.

Krauss E isso nos concentra exatamente no fato de que, mesmo nos anos 60, o pictórico era apontado como "o inimigo" por esses artistas. Eu, no entanto, não me dava conta, porque via tudo isso como um campo contínuo.

Buskirk É curioso como você construiu em cima do comentário precedente de Benjamin; ele estava falando sobre repetição contínua – como no uso de materiais industriais – e total esquecimento histórico, e você passou disso para o pictórico. Então, fiquei imaginando se você estava argumentando que, ao se focalizar o pictórico, se está fechando os olhos para as mudanças históricas.

Krauss Eu diria que "o pictórico faz o acadêmico"; esse é meu lema. A noção não-transformada de pictorialidade, a propriedade que esta última permite, de ocultar valores fundamentais, como a autonomia e a possibilidade de excluir tudo o que lhe é externo – incluindo o corpo – "faz o acadêmico".

Buchloch Mesmo que, a bem da precisão histórica, tenhamos de nos lembrar de que a transição de fato do modernismo para o minimalismo – como articulada por Judd e outros, e atacada por Michael Fried no ensaio "Art and Objecthood" ocorreu precisamente quando Judd e outros 'despictorializaram', fenomenologizaram e estabeleceram um novo modo de interação com o objeto escultórico que havia sido excluído das operações pictóricas do modernismo. É preciso levar isso em conta.

Krauss E, eu gostaria de levar em conta o fato de que, se Michael Fried escreveu aquele artigo em 1967, eu escrevi outro para *Artforum* em 1965 intitulado "Alusão e Ilusão em Donald Judd", no qual considero seu trabalho extremamente ilusionista e envolvido com reflexos pictóricos, em tudo que Smithson chamaria mais tarde de "estranha materialidade" por causa da duplicação provocada por estes reflexos. Desde o início, portanto, Judd se firmou como pintor-secreto.

Michelson Fiquei impressionada com certo ponto da declaração de Jules Olitski, citada por Fried, afirmando seu desejo intenso de pulverizar cor no ar. Isso era algo tocante para alguém que, como eu, estava envolvida com cinema, porque é isso que o projetor tem feito desde a virada do século. Com relação a isso, também me impressionou a exposição de esculturas de Olitski no Metropolitan Museum, uma das mais perversas e mortais que eu já vi: esculturas em campo de cor. Também me parecia que Judd estava envolvido com a pintura e que tanto ele quanto Flavin estavam, de formas diferentes – pelo reflexo e pela luminescência – contaminados pelo frustrado desejo de Olitski de pulverizar cor no ar. Estavam, de certa forma, inventando modos de pictorialismo consistente com aquele desejo frustrado, um desejo nascido, parecia então, da exigência modernista de opacidade pictórica.

Krauss Dado o distanciamento que temos hoje – o que nos torna menos vulneráveis à cegueira provocada pela referência de Benjamin ao "paradigma industrial" – o fato de "pulverizar cor no ar" ser feito com tubos fluorescentes ou com plásticos brilhantes nos impressiona menos, e, portanto, podemos ver como isso é profundamente pictórico.

Buchloch Hal, gostaria de retornar a sua colocação sobre genealogia. Poderia me dar um exemplo de operação genealógica no minimalismo?

Foster Não quero opor o genealógico ao estratégico mais do que você, mas o minimalismo montou uma análise do objeto de arte, seus parâmetros espaciais e condições subjetivas, que demandava ser estendida – para uma idéia de "espaço" mais institucional, um conceito "de sujeito" mais diferenciado, e assim por diante. Morris estava envolvido nesse projeto, mas ele também tem tido preocupações filosóficas particulares que o têm desviado da análise genealógica da instituição da arte para uma postura de comentário crítico mais estratégica.

Kolbowski Acho que o que pode ser problemático com relação a ele é o fato de considerar instituição a "instituição do artista", e ele estabelece uma espécie de metaposição para si mesmo. Penso que isso se torna um problema para os jornalistas contemporâneos na medida em que ele não "mergulha" do jeito que se espera de um artista: ele pensa um pouco demais sobre o que está fazendo; ele pensa um pouco demais sobre o que os outros

artistas estão fazendo; ele pensa um pouco demais sobre as diferentes atividades que estão ocorrendo; e ele freqüentemente assume o lugar do crítico ou do artista no papel de artista. Por outro lado, Judd e Flavin mergulham. Eles podem questionar a produção do artista, mas não questionam de fato aquele tipo de cegueira que o artista deveria ter para que os críticos assumam uma posição externa; Morris perpassa essas duas posições.

Buskirk Está sendo traçada aqui uma divisão entre Morris, como artista que faz tantas coisas diferentes, e Judd, Flavin e Andre, como artistas que mantiveram certa continuidade durante 30 anos. Eu gostaria de perguntar a Benjamin sobre a diferença entre Morris e Richter, uma diferença que acredito marcada pelo fato de Richter, embora se movendo em diversas direções diferentes, ainda manter um sentido de unificação de projeto que Morris talvez não tenha.

Krauss Essa idéia do artista como metáfigura levanta a questão de quem é o maior metaartista do século 20. Marcel Duchamp. E quem reviveu isso? Muitos; porém um dos principais entre eles é Jasper Johns. E o paradigma de Duchamp revivido por Johns gerou duas significativas figuras: Richter e Morris. E, se distinguir seus projetos é sem dúvida produtivo, focalizar esse modelo mostra as ligações entre eles. O papel do metaartista tem posição de destaque no universo da arte do século 20; não é um paradigma facilmente rejeitado.

Buchloch Ou facilmente adquirido também.

Krauss Johns é a figura influente que o revive, e Richter e Morris são contemporâneos e seus principais herdeiros.

Buskirk Mas, na produção dos dois, Morris parece mover-se de um projeto a outro mais do que Richter, que, ao contrário, se volta de diversas formas para questões levantadas por seu trabalho anterior.

Buchloch É difícil contradizer você nesse nível, porque, com a exceção de 12 peças – se tanto – Richter jamais se aventurou além dos limites da pintura, e, nesse sentido, se esse é um projeto unificado – a pintura – ele é um artista mais unificado do que Morris. Se, entretanto, reconhecermos o extraordinário alcance de questões e opções no campo da pintura como algo fundado também no modelo do metaartista duchampiano, e eu acho que isso se aplica a Richter, então penso que a comparação funciona.

Krauss Richter pode ter-se mantido coerente com o *medium*⁶, mas ele tem sido incrivelmente eclético em termos de modelos de representação.

Buskirk Pelo menos é um tipo de coerência.

Kolbowski Bem, também em termos de avaliação baseada em critérios pictóricos, penso que tal coerência é importante porque aquela produção se torna de certa forma menos ameaçadora em termos da crítica do que outra que se mova, como a de Morris. Acho que se devem distinguir Morris e Duchamp nesse aspecto. É importante notar que Morris se movimenta de um tipo de modalidade para outra, no sentido de que parte de seu trabalho tem muita evidência da mão e é artesanal – me impressiona a quantidade de trabalhos que são pintados em vez de terem sido deixados na condição original; eles não são meros *readymades*. Então, há um salto de um trabalho de tipo artesanal para outro que é apresentado do jeito como foi encontrado. Em Duchamp, no entanto, existe certa consistência nos objetos que ele adquire e sobre os quais age ou que apresenta de determinada maneira. Naturalmente existe, com certeza, uma metaposição no olhar de Duchamp sobre o modo como um artista ou uma instituição produz um trabalho ou objeto artístico, mas em Morris existe a movimentação de um paradigma para outro, que, num certo sentido, me parece ainda mais “meta” do que Duchamp ou Richter.

Foster Mas o que esse *status* de metaartista garante hoje? Ele também é institucional. E não é tão difícil adquiri-lo, Benjamin; só é difícil elaborá-lo de forma criticamente comunicativa (para usar sua expressão habermasiana) em vez de fazê-lo segundo os hábitos comuns da razão cínica.

Kolbowski Mas isso é desejável? Digo isso em função de uma identificação pessoal, porque costume me surpreender articulando uma metaposição em meu próprio trabalho e tenho de questioná-la, porque "meta" implica um certo tipo de distanciamento discreto que não é desejável, muito menos alcançável.

Buchloch Quem mais se destacou depois de Morris de forma convincente? Não consigo pensar em ninguém. Concordo, no entanto, que, a esta altura, parece ser uma idéia aceita.

Foster Acredito que, sob certos aspectos, artistas como Sherrie Levine, Louise Lawler, Sílvia Kolbowski ...

Kolbowski E Cindy Sherman também.

Hollier Le Gac.

[Risos]

Buchloch Um breve comentário chauvinista.

Hollier Eu tenho *green card*.

Krauss Hal, o que entendi de sua fala sobre a diferença entre genealogia e estratégia é que se trata de uma questão de um movimento ou de um artista gerar uma prática transmissível, tendo a transmissão artística mais fecunda do minimalismo envolvido a crítica das instituições. Tanto, que o deslocamento da essência da obra de seu cerne físico para a troca entre obra e observador, e, portanto, para o espaço físico permitiu um deslocamento secundário, mudou a essência da obra para o espaço de exposição, compreendido como uma instituição. Esse é um modo de caracterizar a genealogia do minimalismo, mas não entendo por que você não o pode estender até os termos levantados por Sílvia, a saber, a *persona* artística compreendida de maneira metacrítica, o que me parece ser, por exemplo, o modo com que Cindy Sherman aceita o uso minimalista do paradigma industrial: a noção de que a personalidade artística é invalidada pela produção industrializada. Portanto, tornar-se o espelho dos papéis sociais me pareceria uma genealogia que opera perfeitamente e que tem sua raiz no minimalismo por meio da recepção de algo como o exemplo de Morris: Morris compreendido como o artista que invalida a idéia de consistência, adotando em seu lugar o modelo peripatético de artista.

Foster Minha intenção não é colocar esses modelos em competição. Apenas acho que essa postura do artista obsessivamente reflexivo, essa metaprática duchampiana, também tem de ser questionada. Ela tem sua própria convencionalidade.

Buskirk Apesar disso, o modelo Duchamp não se solidificou inteiramente até os anos 50 e 60, o que pode ser relacionado a um argumento seu num trabalho recente sobre a definição retroativa das vanguardas históricas. Portanto, só temos uma crítica ou reativação do modelo anterior em seu momento de solidificação para o resto do século 20.

Buchloch Aspectos importantes desse modelo ainda não se solidificaram. *Étant Donnés*, por exemplo, ainda não desfruta de aceitação geral.

Krauss A demora de aceitação de Duchamp não significaria a impossibilidade de sua convencionalização anterior?

Foster Eu falo do ponto de vista do presente, e hoje tem-se que refletir sobre a convencionalidade dessa postura metaartística. (Não seria essa uma das lições de *The Jeff*

Koons Story?) Eu não quero projetar essa necessidade no passado, nem quero opor a reflexividade do artista à análise da instituição. Ambas são essenciais. (De fato, quando as pessoas abominam o legado da arte dos anos 60, é essa combinação que elas estão abominando).

Buchloch Concordo inteiramente com a primeira parte de sua declaração, mas não sei quem você acredita que estaria realmente criticando a convencionalidade do modelo metaartista hoje em dia.

Kolbowski Penso que, de fato, isso aconteceu ao longo dos anos 80 de maneiras muito interessantes, algumas atreladas aos desenvolvimentos na teoria. O que é interessante em muitos dos trabalhos artísticos nos anos 80 – e podemos tomar o de Cindy Sherman como exemplo ou até o de Mary Kelly, entre outros – é o fato de se poder ler neles a real insustentabilidade da metaposição. E isso remete – apesar de não de forma pictórica ou iconográfica – a parte da produção de mulheres artistas nos anos 60, em que elas se encontram ao mesmo tempo dentro e fora do trabalho. A noção laciana de subjetividade – a de que alguém é tanto o sujeito quanto o objeto de sua existência – é evidente em muitos trabalhos dos anos 80. Portanto, o que aqueles artistas aprenderam dos anos 60 e 70 não foi transposto literalmente para a produção dos 80, mas retrabalhado segundo um modelo teórico. Por outro lado, tem-se a obra recente de alguém como Janine Antoni, que considero realmente problemática em termos de como ele se remete a um paradigma anterior: toma-se algo por seu valor pictórico, sem qualquer relação com o que significou historicamente, e produz-se um trabalho que só o critica no nível pictórico. Em outras palavras, a lógica é: o minimalismo estava vazio de "emoção", – o que se atrela ao criticismo jornalístico –, e nós temos de recolocar o corpo e a emoção no trabalho. Ocorreu naquela época um equívoco da crítica da relação entre objeto de arte e corpo: um tipo de transposição reduziva e iconográfica.

Buchloch Eu iria um pouco além. Não é só em termos pictóricos, mas, precisamente, faturando nesse momento em cima da radicalidade da arte dos anos 60, isto é, Fluxus e Beuys e Diter Rot – porque ela é pouco reconhecida no que faz –, não para investir o trabalho então com certa emocionalidade, mas para oferecer um produto que parece satisfazer tanto às demandas da teorização feminista radical quanto às da nova qualidade de objetos dramatizados. O que acontece no trabalho de Antoni é justamente a ostentação da teoria feminista; bem como das práticas do Fluxus. Ambos se juntam em operação estratégica muito bem planejada. E, naturalmente, é muitíssimo bem-sucedida a utilização de uma *performance* Fluxus de 1965 de Shigeo Kubota repetida na atualidade, levemente alterada, numa elegante galeria de Londres e resguardada pela idéia de se estar fazendo publicamente uma *performance* feminista radical. Refiro-me à "operação de tingimento de cabelo".

Krauss Penso que isso diz respeito à questão anterior de Denis sobre a diferença nas resistências, porque a atual aceitação dos anos 60 está retornando mediante a ostentação. E, portanto, para que esteja disponível enquanto idéia, tem que estar disponível no nível da exposição. O que, em última instância, é pictórico, já que significa no nível da imagem.

Foster A aceitação da exposição de Morris foi diferente da costumeira reação neoconservadora contra a arte e a cultura dos anos 60 *in toto*. Ela também foi informada pelo novo prenúncio de ativo interesse entre os artistas e críticos contemporâneos nos anos 60 – nas incursões do corporal e do performático, nas estratégias de instalação e na especificidade do *locus*.⁷ Por um lado, os anos 60 compõem hoje um objeto histórico que se distancia de nós, especialmente à medida que morrem seus principais expoentes, como Judd; por outro, o período lança-se novamente em nossa direção por causa desse interesse renovado, e esse retorno produz ansiedade naqueles que consideraram os anos 60 uma

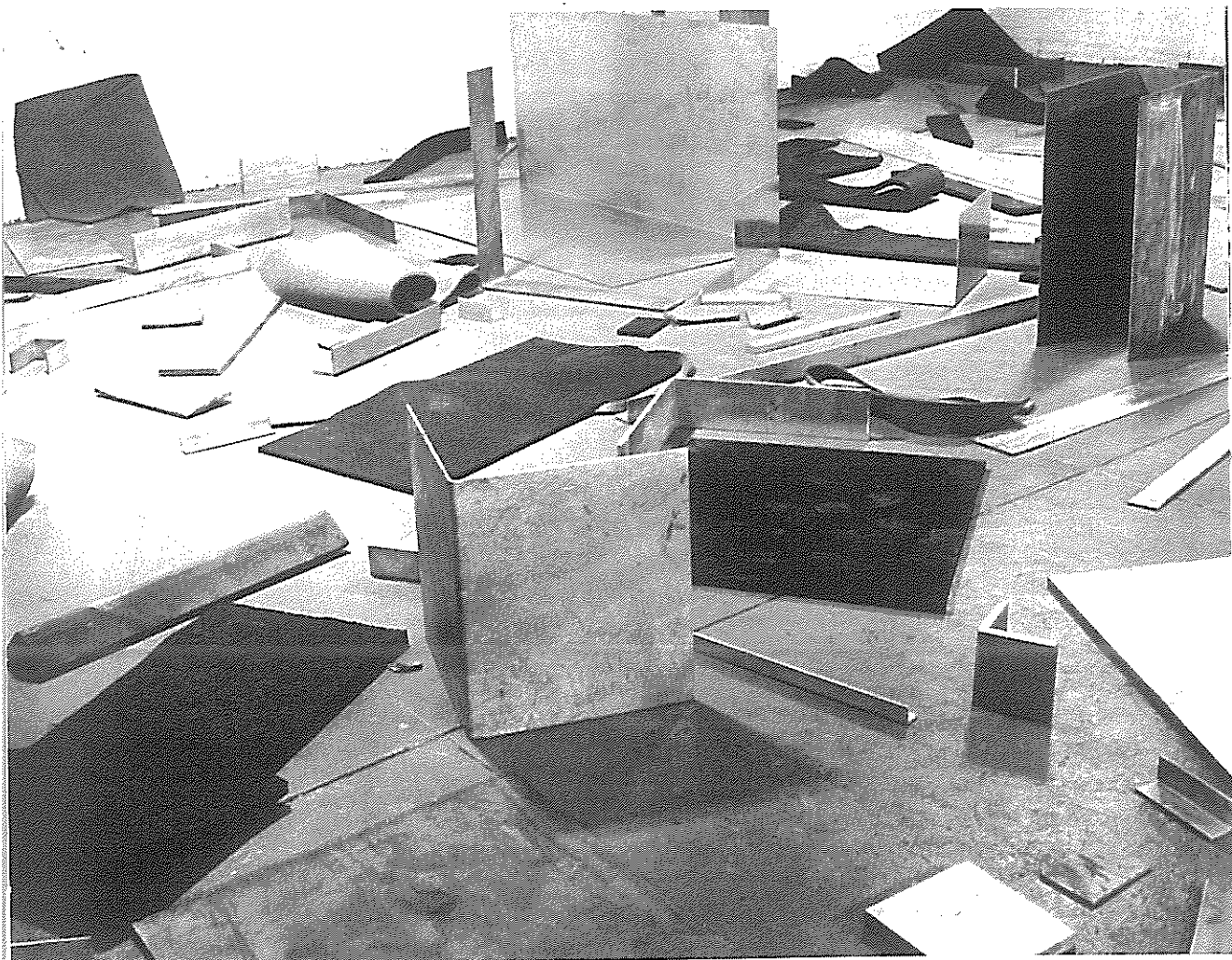
época de relevante decadência na cultura.

Buchloch Mas essas são precisamente as fronteiras que o minimalismo de fato jamais transgrediu.

Foster Certo; mas artistas como Morris transgrediram.

Buchloch Morris, sim, mas os outros não.

Foster E, hoje, a recuperação dos anos 60 não é de todo pictórica ou ostentatória. Existem



também movimentos da instituição "arte crítica", que eu relaciono a 1968: os primeiros trabalhos de Buren e Broothaers na Europa, e de Asher e Haacke neste país. Alguns artistas de hoje admiram muito esse trabalho, mas o consideram às vezes abstrato demais, parecido demais com o ataque anarquista à instituição da arte pela vanguarda histórica. Esses artistas contemporâneos trabalham de forma mais imanente, com menos grandiosidade, em parte porque operam sob condições políticas muito diferentes (1968 não é 1917, e 1994

definitivamente não é 1968). Esses artistas – e eu computo Silvia entre eles, e outros da geração de Andrea Fraser – trabalham com deslocamentos sutis e inteligentes, e não com oposições abstratas e grandiosas.

Buchloch Você não chamaria Michael Asher de grandioso, chamaria? Suas intervenções são tão sutis, que dificilmente alguém chegou a ver seu trabalho.

[Risos]

Kolbowski Eu não experimentei em primeira mão o minimalismo e a produção dos anos 60. E a experiência que tive deles, na segunda metade dos anos 70 e nos anos 80, é a de que eles tinham entrado numa espécie de eclipse e havia um modo no qual eles não estavam muito presentes para mim e alguns outros artistas que trabalhavam no mesmo momento, com os quais eu me identificava porque estávamos envolvidos com certas questões políticas e teóricas. Não se desdenhava aquele trabalho, mas penso que havia o reconhecimento de que ele tinha cumprido seu papel. O que estou descobrindo agora, entretanto, por parte de alguns estudantes e de alguns artistas mais jovens do que eu, é que há um interesse renovado por esse trabalho – positivo ou negativo – parcialmente como uma reação *contra a teoria*. Por que isso acontece? Se se ataca o minimalismo no nível iconográfico ou se se desenvolve com ele algum tipo de empatia, acredito que em determinada medida seja porque o retorno é ao pictórico; em outra, isso parece ser a rejeição ao que consideram ser o esgotamento da expressividade da teoria.

Michelson De que maneira esse trabalho aparece para esses artistas como algum tipo de refúgio contra a teoria? O que desses trabalhos permite esse tipo de aceitação neste crítico momento histórico?

Kolbowski O que tenho percebido é que a teoria levou a um nível doloroso de autoconsciência. Ironicamente, um retorno à expressividade, até pelos artistas que se consideram políticos, leva tanto para o que talvez seja um ataque deslocado à deliberação metodológica do minimalismo quanto para a adoção de um paradigma, porque, até certo ponto, não parece envolver o grau de auto-reflexão e autoconsciência que a teoria implica.

Michelson Seria possível que estivesse envolvida não simplesmente a rejeição da teoria, mas a de um paradigma teórico específico, que vem a ser o do pós-estruturalismo e da teoria lacaniana, enquanto o momento minimalista desdobrado esteve majoritariamente envolvido com diferentes projetos teóricos?

Kolbowski De certa forma, o modo como o minimalismo é visto em relação à teoria faz com que, apesar de haver nele uma separação do manufaturado, o movimento se tenha tornado uma espécie de refúgio daquilo que é considerado uma intelectualização premeditada da obra de arte. Parte disso configura um recuo em relação a uma reação que surgiu com a crítica justificada de trabalhos que não sintetizavam suficientemente a teoria, ilustrando-a. Não acho que esse tenha sido um problema de toda a arte dos anos 80, mas se aplica a parte dessa produção.

Foster Eu vejo uma reação contra a produção feminista psicanalítica que surgiu nos meados dos anos 70, e isso é a parte da recuperação dos anos 60 que eu acho problemática: uma reconstrução da corporalidade natural⁸ como forma de se escapar das complexidades do psíquico e do semiótico. A exposição *Bad Girls* no New Museum estava cheia de exemplos disso. Também vejo esse mesmo voluntarismo nos trabalhos de arte histórica, como na construção recente de Eva Hesse enquanto artista do corpo naturalmente feminino.

Buchloch É assim que você vê Kiki Smith também?

Foster Sim. E acredito que essa seja uma das razões por que ela é hoje tão celebrada.

Buskirk Para retornar ao que Hal estava dizendo sobre certo grau de abstração no nível da crítica institucional nos trabalhos dos anos 60 – o que muito da produção dos anos 80 e 90 tornou mais específico –, eu diria que se trata de mais do que a mera popularidade da teoria ou uma reação contra ela. Trata-se de uma elaboração maior de todo o contexto do universo da arte – de mais tipos de espaço, de uma atitude mais profissional quanto a ser artista, e, conseqüentemente, de formações institucionais mais específicas que estão sendo criticadas. E isso também pode ser generalizado para incluir outros tipos de conflito, como é característico da micropolítica dos anos 80: a divisão das pessoas que lutam não só por questões ambientais, por exemplo, mas por uma questão ambiental específica, porque esse é o único modo que acreditam possível para provocar de fato alguma mudança – não havendo qualquer possibilidade de um gesto mais amplo e utópico.

Buchloch Há um aspecto que Hal estava apontando ao qual eu também gostaria de retornar. Se voltamos o olhar para os anos 60, perceberemos um aspecto principal que torna aqueles artistas tanto mais repreensíveis hoje, que é sua total exclusão das práticas femininas e feministas, a tal ponto que, mesmo na transição da escultura pós-minimalista para a arte conceitual, o padrão é repetido. E aqueles artistas que articularam naquele momento sua arte no domínio do corpo, em oposição ao da linguagem – e linguagem nos anos 60 não quer dizer necessariamente o semiótico; acho que temos de esclarecer bem isso também –, mediante práticas como as de Hannah Wilke ou Hanna Darboven, ou Yvonne Rainer, se tornam cada vez menos evidentes à medida que os anos 60 penetram mais outro nível de auto-reflexividade, tal como articulada na posição da crítica ao legado modernista, e mais uma vez, no final dos anos 60, quando a arte conceitual se instala: mantém-se a oposição entre o paradigma vitorioso do conceitualismo, que reprime, exclui, denigre todas as demais práticas – naquele momento, as da *performance*, do corpo ...

Kolbowski Mas, pode-se observar a marginalidade daquela produção como não-repreensível; pode-se vê-la como uma bem-sucedida distribuição daquelas modalidades. Porque, pelo próprio meio de expressão escolhido, elas repeliram, até certo ponto, uma espécie de contenção convencional. Por exemplo, *performances* que aconteceram na rua de forma extemporânea ou mesmo aquelas planejadas – que se tornavam uma inserção da vida na rua por meia ou uma hora – não eram facilmente documentadas, não entravam facilmente no museu e nem entravam no âmbito das revistas de arte com facilidade. Outros tipos de *performance* com o corpo foram processados judicialmente em alguns países. A ênfase, portanto, nem sempre foi na documentação meticulosa e na apresentação em instituições; até certo ponto, sua *raison d'être* era desafiar a contenção à qual o minimalismo se encaixava tão bem e em todo seu direito.

Buchloch Mas, da perspectiva de um historiador, penso que seria um tanto paradoxal justificar omissão pelo fato de o trabalho insistir em sua própria efemeridade. Minhas colocações são dirigidas em primeiro lugar aos textos da história da arte, à crítica, aos relatos dos anos 60 e 70 – incluindo o meu, a respeito da arte conceitual e escrito há alguns anos, que é manifestamente ignorante de todas as atividades contra o paradigma lingüístico, na forma como ele vem triunfalmente à tona na segunda metade dos anos 60.

Krauss Que sentido faz, se você é um historiador escrevendo sobre o aparecimento do paradigma lingüístico que a arte conceitual mobilizava, escrever sobre todas as práticas contraparádigmáticas também? Porque aí você tem de escrever sobre *Gott und die Welt*.⁹ Podemos dizer que o trabalho de Lynda Benglis foi feito especificamente contra Joseph Kosuth? Acredito que não.

Kolbowski Acho que o que Benjamin está dizendo é que é mais frutífero olhar para aquele período em termos das diferentes práticas concomitantes, o que é algo que ainda não foi feito. Ver como se inter-relacionaram ou não e como podemos voltar o olhar sobre elas

enquanto campo com uma variedade de práticas simultâneas em vez de considerá-las contraparádigmáticas ou...

Krauss Bem, frutífero é; mas não sei dizer o quanto. O que me impressionou no modo como Benjamin tratou a arte conceitual foi sua tentativa, enquanto teórico e historiador, de criar um limite em que a arte conceitual pudesse ser construída e criá-lo não só em relação à "linguagem", mas em relação a uma série de práticas linguísticas, incluindo a do burocrata. Então poderíamos dizer: bem, também seria interessante criar mais outro campo. E eu concordo com você, mas...

Foster Mas não é outro campo; essa é a questão. No presente existem envolvimento renovados no corporal e no performático. É preciso classificá-los juntos; não se pode compreender os casos de reação independentes daqueles de inovação.

Krauss Mas isso não é nenhuma vantagem, uma vez que você tem um modelo bem desenvolvido e elaborado na mesa, como aquele que Benjamin construiu, e que demonstra por que é necessário – mais do que respeitar as fronteiras que alguém como Joseph Kosuth, um acadêmico em última instância, traçou em volta da arte conceitual – mostrar que todas as formas de produção verbal, incluindo as do administrador ou burocrata, são necessariamente parte desse paradigma? Então podemos retornar ao corpo como algo que foi suprimido não só pelo paradigma estético, mas pelo paradigma da "administração". Assim, giramos por meio da crítica institucional de um modo que o modelo histórico de Benjamin torna disponível.

Kolbowski Considero a autocrítica de Benjamin bem colocada nessa instância em particular. Embora eu tenha muito apreço por esse artigo, que se refere a uma exposição com pretensão de ser histórica, isto é, não concomitante ao próprio trabalho – penso que a crítica é bem colocada.

Michelson Mas talvez exista um modo mais geral pelo qual a denúncia dos tipos de supressão, exclusão, negligência, que você mencionou, funcione. Talvez o problema seja o fato de os teóricos e historiadores das artes visuais terem tido limites muito restritos de ação, conceberem suas tarefas e seu campo de atuação de forma muito estreita. Certamente, a produção dos *performers* dos anos 60, sobretudo a de Yvonne Rainer, não deixou de ser documentada, calculada, avaliada. Junto com outros trabalhos – o de Lucinda Childs e Carolee Schneeman, por exemplo – envolveu-se naquele período. Isso, contudo, não foi feito por historiadores. É possível que o recente deslocamento da noção de "história da arte" para o campo da "cultura visual" atenuie essa situação, apesar de ainda aguardarmos resultados significativos e abundantes.

Foster Refletir sobre como os anos 60 são narrados hoje é, para cada um de nós, refletir também sobre nossas posições nessas narrativas – pensar sobre nossa própria formação e nosso investimento, sobre o que foi importante para cada um naquele momento e o que permanece importante agora.

Kolbowski Também o modo como os anos 60 são percebidos hoje tem de ser construído como um tipo de ficção, como toda história é – mesmo se pretendemos tomar um ponto de vista histórico para os observar, ainda assim ele será recriado a cada década.

Hollier Além de Le Gac, mencionarei um segundo francês, que é Louis Althusser. Para mim a distância e a proximidade dos anos 60 é mais bem emblemática pelo efeito de estranhamento induzido pelo fato de existir hoje uma autobiografia de Althusser. Nos anos 60, e de acordo com o conceito de autor de Foucault (típico dessa década), uma autobiografia assinada "Althusser" só poderia ter sido atribuída a um homônimo; não poderia ter sido parte do mesmo corpo autoral atribuído ao mesmo Althusser (o que escreveu *Reading Capital, For Marx*, etc.). O fato de o nome de Althusser poder – ou ter que – se

responsabilizar por tal livro hoje (não menciono o conteúdo) pode ser consonante com o retorno do corpo, o retorno à expressividade, o retorno ao biográfico, ao sujeito. De alguma forma, todos os valores contra os quais precisamente Althusser tornou-se autor, fazendo dele uma das figuras heróicas na luta pela supressão do sujeito centrado, estão de volta e sob seu próprio nome. Está reformulado – ele se reformulou – no presente exatamente nos mesmos termos que desafiou nos anos 60. E não existe operação cirúrgica que possa remover esse tardio crescimento anômalo de seu corpo literário, que reafirmaria a ausência do sujeito no processo histórico (que ele denominou *procès sans sujet*). A publicação de sua autobiografia é um evento espetacular; reinscreve no coração dos anos 60 aquilo com o qual aquela década estruturalista queria romper. Cria um efeito muito poderoso de estranhamento, uma *unheimlichkeit* muito intensa: Althusser se tornando seu próprio anticristo, seu próprio oposto literal. De repente, o promotor do conceito de *procès sans sujet* torna-se um *sujet sans procès*; e ele se torna sujeito precisamente porque é privado de um *procès*, já que não lhe foi permitido julgamento, enquanto sujeito, pelo assassinato de sua mulher.

Koibowski Mas esse tipo de espetacularização tem de ser colocado num contexto mais complexo, particularmente na cultura americana, que é a única de que posso falar – tem havido uma coincidência irreversível e interessante dos desejos inerentes em certas práticas da cultura popular e da erudita, e isso pode ser desdenhado e chamado de incursão do trivial e do pessoal no acadêmico ou no estético, mas penso ser perigoso rejeitá-la de saída, sem compreender que, de uma forma ou de outra, a arte erudita das últimas décadas teve muito a ver com isso.

Hollier Na verdade, eu concordo com você, mas, se eu mencionei Althusser, foi como fazer eco ao que Hal estava dizendo sobre o autocontrole do artista duchampiano, que detém o controle de sua própria imagem. Althusser não detinha o controle de sua própria imagem, e é por isso que sua autobiografia existe.

Foster O caso Althusser é extravagantemente espetacular, mas não acho que a história da espetacularização diga tudo; se dissesse, não haveria toda essa ansiedade em cima dos anos 60. Hoje existe um novo caminho para as perturbações que associamos aos anos 60 estetica, política e institucionalmente, e não só a respeito de oportunismo e charlatanismo; trata-se da possibilidade que muitos jovens artistas e críticos mantêm aberta para todos nós hoje, e prestamos a todos grande desserviço se a proclamarmos de antemão fechada. Considerar a história já produzida (como alguns de nós parecem fazer) é na verdade considerá-la já consumada (como a frase de pára-choque “já estive lá, já fiz”); é contribuir para sua espetacularização e não a desafiar.

13 de março, 1994 - October, nº 69. Verão 1994

Notas

¹ O termo utilizado no original é *signature style* e se refere aos estilos individuais e facilmente reconhecíveis dos grandes nomes da arte. (N.T.)

² *The Triumph of American Painting*.

³ Krauss usa o termo *crypto-painter*, que significa um pintor, de fato, mas que não se assume como tal. (N.T.)

⁴ Limites.

⁵ *Tableau space*.

⁶ O termo se refere ao meio ou material utilizado no trabalho. (N.T.)

⁷ *Site-specificity*, no original; a expressão se refere à relação de dependência entre o objeto de arte e o sítio em que se insere. (N.T.)

⁸ *Natural badliness*, no original

⁹ Deus e o mundo (N.T.)