

TRADUÇÃO

# A LÓGICA CULTURAL DO MUSEU TARDO- CAPITALISTA

ROSALIND KRAUSS  
TRADUÇÃO LEONARDO NONES

THE CULTURAL  
LOGIC OF THE  
LATE CAPITALIST  
MUSEUM

LA LÓGICA  
CULTURAL DEL  
MUSEO TARDO-  
CAPITALISTA

## RESUMO

Rosalind Krauss<sup>1</sup>

Tradução<sup>2</sup>  
Leonardo Nones \*

<https://orcid.org/0000-0002-9403-6009>

\*Universidade de São Paulo (USP), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.179223

À luz das modificações sociopolíticas ocorridas na década de 1980, mormente a escalada dos processos de financeirização, este texto discute a participação dos museus e complexos culturais – sua íntima relação com o então recente estatuto da arquitetura pós-moderna, sua abertura aos mercados mundiais e a crescente especialização de suas funções – em uma renovada dinâmica dos processos de comercialização e recepção dos trabalhos de arte e, sobretudo, na reconfiguração do alcance da experiência estética. Detendo-se em exemplos europeus e norte-americanos, a autora argumenta sobre o nexos iminente, àquela altura, entre a apropriação institucional das operações do minimalismo e as revisões do campo disciplinar da história da arte para fundamentar a nova "lógica" verificada em consagrados espaços dedicados à arte.

**PALAVRAS-CHAVE** Museu de arte; Minimalismo; Mercado de arte; Rosalind Krauss

## ABSTRACT


In the light of the socio-political changes that occurred in the 1980s, especially the increasing of financial processes, this text discusses the participation of museums and cultural complexes – their intimate relationship with the then recent status of postmodern architecture, their opening to worldwide markets and the increasing specialization of its functions – in a renewed dynamic of commercialization processes, reception of art works and, above all, in the reconfiguration of the reach of aesthetic experience. Focusing on European and North American examples, the author argues about the then imminent link between the institutional appropriation of Minimalism's operations and the revisions of the disciplinary field of Art History to support the new "logic" verified in art's remarkable spaces.

**KEYWORDS** Art Museum; Minimalism; Art Market; Rosalind Krauss

## RESUMEN

A la luz de los cambios sociopolíticos ocurridos en los años 1980, en particular la escalada de los procesos de financiarización, este texto discute la participación de museos y complejos culturales – su íntima relación con el entonces reciente estatuto de la arquitectura postmoderna, su apertura a mercados mundiales y la creciente especialización de sus funciones – en la renovada dinámica de procesos de comercialización y recepción del arte y, sobre todo, en la reconfiguración del alcance de la experiencia estética. Con ejemplos europeos y estadounidenses, la autora analiza el nexos entonces inminente entre la apropiación institucional de las operaciones del minimalismo y las revisiones de la historia del arte para fundamentar la nueva "lógica" verificada en los espacios consagrados del arte.

**PALABRAS CLAVE** Museo de arte; Minimalismo, Mercado de arte; Rosalind Krauss



1º de maio de 1983: lembro-me da garoa e do frio daquela manhã de primavera no momento em que a seção feminista do cortejo dos trabalhadores agrupava-se na *Place de la République*. Logo que começamos a nos movimentar, levando cartazes para a marcha em direção à *Place de la Bastille*, passamos a entoar nosso coro: "*Qui pae ses dettes s'enrichit*", ele dizia, "*quie paie ses dettes s'enrichit*"<sup>3</sup>, em um lembrete ao ministro da mulher, recém-indicado pelo presidente François Mitterrand, sobre os profundos débitos das promessas da campanha socialista. Olhando esse pleito em retrospecto, de uma perspectiva firmemente situada ao final da década de 1980, por vezes referido como "os anos loucos" [*the roaring 80's*], a ideia de que pagar seus débitos o deixará mais rico parece pateticamente ingênua. O que te torna rico, algo ensinado por uma década de "capitalismo casino"<sup>4</sup>, é precisamente o oposto. O que te torna rico, extraordinariamente rico, além dos seus maiores sonhos, é a alavancagem financeira [*leveraging*]<sup>5</sup>.

17 de julho de 1990: aprazivelmente protegida da onda de calor externa, caminho junto de Suzanne Pagé pela exposição que ela organizara com os trabalhos da coleção Panza, uma montagem que, exceto por três ou quatro pequenas galerias, ocupa completamente o Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Em um primeiro momento, fico feliz por encontrar esses objetos – muitos deles velhos amigos que não via desde suas primeiras exposições, na década de 1960 – que gloriosamente preenchem os vastos cômodos das galerias, destituídos de todos os demais elementos de suas paredes, a fim de criar certa experiência de presença espacial articulada específica ao minimalismo. A importância desses espaços enquanto um veículo para os trabalhos é algo consciente para Suzanne Pagé conforme fica claro em sua descrição dos esforços desesperados em remodelar extensos trechos do museu para fornecer a lustrosa neutralidade necessária à função de plano de fundo dos trabalhos de Dan Flavin, Carl Andre ou Robert Morris. Com efeito, é a centralidade dada por Pagé ao espaço – enquanto um tipo de entidade abstrata e reificada – que, no fim, considero mais intrigante. O apogeu dessa constatação acontece quando ela me posiciona no local, dentro da exposição, que ela considera ser, de algum modo, o mais notável. Ele fica em

uma das galerias vazias, polidas e neutralizadas, irradiada pela luminosidade esbranquiçada proveniente de uma progressão serial de um trabalho recente de Flavin. Mas, na realidade, não estamos olhando um Flavin. Na direção de Pagé, esquadrimos as duas extremidades da galeria através de suas largas portas, pelas quais se pode ver o brilho desencarnado de outros dois trabalhos do artista, cada um em uma sala adjacente: de um deles, uma intensa luz de tom maçã-verde; de outro, uma radiância azulada sobrenatural e calcária. Ambos anunciam um tipo de espaço-além em que ainda não nos encontramos, mas para os quais a luz funciona como um signo de inteligibilidade. Do nosso ponto de vista, essas auréolas parecem enquadrar – como halos estranhamente industrializados – o modo como entram em nosso campo de visão as próprias colunas da galeria, acentuadamente cilíndricas, típicas do Estilo Internacional. Vivenciamos essa experiência, portanto, não diante do que poderíamos chamar de arte, mas em meio a um espaço estranhamente vazio, embora grandiloquente, em que o museu mesmo – na qualidade de um edifício – é de algum modo o objeto.

Nessa experiência, é o museu que emerge enquanto presença poderosa, apesar de convenientemente esvaziada, como um espaço do qual as coleções foram suprimidas. Pois, de fato, o

efeito dessa experiência é tornar impossível observar as pinturas presentes nas poucas galerias que ainda exibem a coleção permanente. Comparadas à escala dos trabalhos minimalistas, as pinturas e esculturas precedentes aparentam ser impossivelmente pequenas e sem importância, como cartões-postais, e as galerias apresentam uma aparência ruidosa, abarrotada e culturalmente irrelevante, como tantas lojas de bugigangas.

Essas duas cenas me inquietam conforme penso sobre a "lógica cultural do museu tardo-capitalista", porque, de certo modo, me parece que se puder preencher a lacuna entre sua suposta disparidade, conseguirei demonstrar a lógica do que constatamos atualmente nos museus de arte moderna<sup>6</sup>. Disponho de dois possíveis caminhos, talvez inconsistentes, pois fortuitos, mas, no entanto, sugestivos.

1. A edição de julho de 1990 da revista *Art in America* apresenta a significativa justaposição (não analisada) de dois artigos. Um ensaio chamado "Selling the Collection" descreve a

enorme mudança de atitude recentemente colocada em prática, de acordo com a qual os objetos conservados pelos museus passam a ser designados por seus diretores e administradores enquanto "ativos" (WEISS, 1990). A disparatada mudança gestáltica a respeito da coleção como uma forma de patrimônio cultural ou uma específica e insubstituível expressão do conhecimento cultural para a constatação dos conteúdos da coleção como algo altamente capitalizável – ações ou ativos cujo valor é de pura troca e, portanto, percebidos de fato quando postos em circulação – parece ser uma invenção derivada não simplesmente de uma terrível necessidade financeira, isto é, resultado da lei tributária norte-americana de 1986 que elimina a dedução do seu valor de mercado a objetos de arte doados. Ao invés disso, revela-se uma função de uma alteração mais profunda no próprio contexto em que o museu opera – um contexto cuja natureza corporativa particulariza-se não apenas por suas principais fontes de financiamento das atividades do museu, mas também, em sentido mais “privativo” [*closer to home*], pela composição de seu quadro de colaboradores. Conseqüentemente, o autor de "Selling the Collection" pode afirmar: "em grande medida, a crise na esfera dos museus é o resultado do espírito de livre mercado dos anos 1980. A noção do

museu como guardião do patrimônio público deu lugar à noção do museu enquanto uma entidade corporativa com um inventário altamente comercializável e o desejo por crescimento."

Durante a maior parte do ensaio, o mercado de arte é assumido como o mercado que pressiona o museu. É a isso que Evan Maurer, do Minneapolis Institute of Art, parece referir-se, por exemplo, quando conta que, nos últimos anos, os museus tiveram que lidar com "operações orientadas pelo mercado", ou o que George Goldner, do Getty Museum, quer dizer quando afirma que "algumas pessoas pretenderão tornar o museu uma concessionária". Apenas ao final do texto, em que o autor lida com as recentes vendas do museu Guggenheim, que contextos mais amplos do que o de compra e venda provenientes do mercado de arte são abordados como o campo no qual a alienação da coleção [*deaccessioning*] deve ser discutida, embora o autor não se concentre a fundo nesse assunto.

Mas "Selling the Collection" é precedido de outro artigo, "Remaking Art History", que levanta os problemas engendrados no próprio mercado de arte por um movimento artístico particular, a saber, o minimalismo (HAPGOOD, 1990). Pois praticamente desde o seu início, um dos atos mais radicais do mi-



nimalismo foi localizar-se no cerne da tecnologia da indústria de produção. As obras eram fabricadas a partir de projetos, algo que denota um estatuto conceitual do minimalismo, permitindo a possibilidade de se replicar determinado trabalho de modo a ultrapassar os limites das convenções sobre a reprodução de um original. Em alguns casos, esses projetos foram vendidos a colecionadores junto do objeto original ou em substituição a eles, e a partir desses mesmo projetos, o colecionador realmente obteve certas peças refabricadas. Em outras situações, o (a) próprio (a) artista teria sido responsável pela reconstrução, seja criando várias versões de um dado objeto – múltiplos originais, por assim dizer –, como é o exemplo de Robert Morris e seus muitos cubos de vidro, ou substituindo um trabalho original deteriorado por uma versão atualizada, como é o caso de Alan Saret. Conforme a argumentação da autora desse artigo, essa ruptura com a estética do original é parte e parcela do próprio minimalismo, e ela continua: "Se, enquanto observadores de arte contemporânea, não estamos dispostos a abandonar a concepção do objeto único de arte, se insistimos que todos os trabalhos reconstruídos são fraudulentos, então interpretamos mal a natureza de muitas obras fundamentais dos anos 1960 e 1970 [...] Se o objeto original pode

ser substituído sem comprometer seu significado primário, sua reconstrução não deveria levantar controvérsias".

Todavia, como sabemos, não é exatamente o público que suscita controvérsia sobre o assunto, mas os próprios artistas, como, por exemplo, Donald Judd e Carl Andre ao se oporem às várias decisões do Count Panza em agir com base nos certificados vendidos por eles e criar versões duplicadas de seus trabalhos<sup>7</sup>. E, realmente, o fato que o grupo que acata a tais reconstruções é constituído pelos proprietários dos trabalhos (tanto colecionadores privados quanto os museus) – ou seja, o grupo habitualmente tido como o maior interessado na proteção do estatuto de sua propriedade *enquanto* original – indica quão invertida está essa situação. A autora do ensaio também menciona que o mercado desempenha uma função na narrativa que deseja descrever. "À medida que o interesse do público na arte desse período cresce e a pressão do mercado aumenta," ela afirma "as questões resultantes da reconstrução dos trabalhos sem dúvida também ganharão maior notoriedade". Entretanto, ela relega os significados das "questões" ou da "pressão do mercado" para o futuro decidir.

No caminho que estabeleço aqui, portanto, observamos a atividade do mercado em reestruturar o trabalho estético

original tanto ao alterá-lo para a qualidade de "ativo", conforme exemplo esboçado no primeiro artigo, quanto ao normalizar a prática outrora radical de desafiar a própria ideia de original por meio de recursos da tecnologia de produção em massa. A ideia de que tal normalização explora uma possibilidade *já inscrita* nos procedimentos intrínsecos ao minimalismo será importante para o restante da minha argumentação. Por ora, simplesmente aponto para a justaposição entre o relato da crise financeira dos museus modernos e a mudança na natureza do original, que, por sua vez, é uma atribuição de um movimento artístico particular, a saber, o minimalismo.

2. O segundo caminho pode ser elaborado mais rapidamente. Ele consiste meramente na conjugação peculiar de um famoso comentário de Tony Smith à época inicial do minimalismo e outro de Tom Krens, diretor do Guggenheim, pronunciado na última primavera. Tony Smith descreve um passeio pela New Jersey Turnpike, no início dos anos 1950, quando ainda estava inacabada. Ele fala da infinitude da expansão, de sua impressão de que era cultural, embora totalmente fora da escala da cultura. Foi uma experiência, ele disse, que não poderia ser enquadrada e, portanto, romperia a noção mesma de quadro, revelando-lhe a


insignificância e o "pictorialismo" de toda pintura. "A experiência na estrada era algo mapeado, mas não reconhecido socialmente." Ele conta, "pensei comigo que claramente aquilo era o fim da arte". Olhando em retrospecto, o que hoje sabemos sobre a afirmação do "fim da arte" de Tony Smith é que ela coincide com – é conceitualmente reforçada por, com efeito – o início do minimalismo.

**FIGURA 1.**  
*New Jersey Turnpike*, c. 1952.  
Fotografia, Nova Jersey (EUA).



O segundo relato, feito por Tom Krens a mim em uma entrevista, também envolve uma epifania sobre uma autoestrada, a Autobahn, nos arredores de Colônia<sup>8</sup>. Era um dia de novembro de 1985, e Krens, tendo concluído a visita a uma extraordinária galeria convertida a partir de uma edificação fabril, dirigia cercado a inúmeras outras fábricas. Subitamente, conta, pensou nas enormes fábricas abandonadas em seu próprio bairro, North Adams, e o lampejo sobre a criação da MASS MoCA aconteceu<sup>9</sup>. Ele, significativamente, descreveu essa epifania enquanto transcendendo algo como a mera disponibilidade no mercado imobiliário. Antes, ela anunciava uma mudança completa no *discurso* – para usar uma palavra a que ele parece apegar-se exageradamente. Ou seja, uma profunda e vasta alteração nas condições em que a própria arte é compreendida. Desse modo, o que se revelou a Krens não foi apenas a pequenez e incongruência da maioria dos museus, mas o "fim" de sua natureza enciclopédica. O que os museus deveriam desempenhar, ele diz ter percebido, é selecionar um número restrito de artistas da miríade de produções estéticas modernas e coletar e exibir em profundidade esses poucos artistas no vasto espaço que deverão conservar, a fim de promover a experiência do impacto cumulativo de determinada

obra. A mudança discursiva imaginada acontece, podemos dizer, do diacronismo para o sincronismo. O museu enciclopédico objetiva contar uma narrativa ao organizar uma versão específica da história da arte aos seus visitantes. O museu sincrônico, se pudermos assim o chamar, renunciaria à história em nome de um tipo de intensidade da experiência, uma acumulação estética que não é tanto temporal (histórica) quanto seria agora radicalmente espacial – cujo modelo seria, na concepção de Krens, de fato, o minimalismo. É este, ele afirma conforme sua epifania, o responsável pela reconfiguração do modo que nós, observadores do final do século XX, vemos arte: as demandas que a impingimos; nossa necessidade de nos relacionarmos a ela considerando suas interações com o espaço que ocupa; a necessidade de travar uma experiência cuja intensidade dá-se de modo cumulativo, serial, crescente; nossa necessidade de ter mais e em maior escala. O minimalismo foi, portanto, parte da revelação de que, apenas sob a proporção de um MASS MoCA, essa extrema revisão da natureza mesma do museu poderia ocorrer.

 **FIGURA 2.**  
Michael Moran, *MASS MoCA*, 2017.  
Fotografia, North Adams (EUA).



A lógica cultural do museu tardo-capitalista  
**Rosalind Krauss / Tradução: Leonardo Nones**

Dentro da lógica desse segundo caminho existe algo que associa o minimalismo (em um nível bastante profundo) a um certo tipo de análise do museu moderno, anunciando sua radical revisão.

Mesmo sob as poucas noções que esbocei acerca do minimalismo emerge uma contradição interna. Pois, se, por um lado, há a constatação de Krens do que se poderia chamar de ambições fenomenológicas do minimalismo, por outro, evidenciado pelo dilema das atuais reconstruções de trabalhos, subsiste a participação do minimalismo em uma cultura de serialidade, de múltiplos sem originais – isto é, uma cultura de produção de bens de consumo.

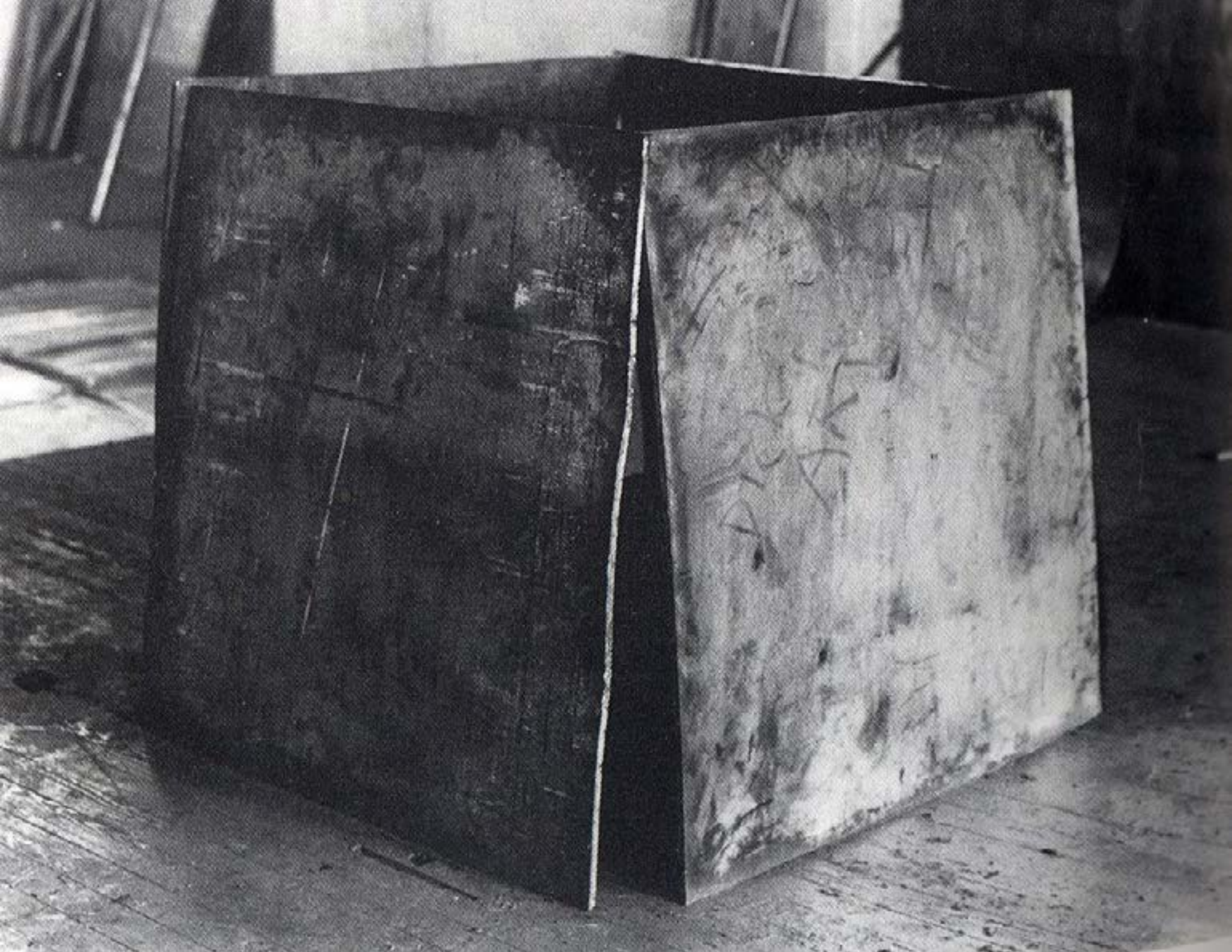
Pode-se argumentar que a primeira posição é a base estética do minimalismo, seu alicerce conceitual, aquilo que o autor do artigo de *Art in America* chama de "significado original". Essa é a face do movimento contrária a assumir que o trabalho



de arte é o encontro entre duas entidades fixas e estáveis: de uma parte, o trabalho como repositório de formas reconhecíveis – o cubo ou o prisma, por exemplo, como um tipo de *a priori* geométrico, a encarnação de um sólido platônico; por outro, o espectador como um sujeito integral e biograficamente elaborado, um sujeito que assimila de modo cognitivo tais formas pois ele ou ela as conhece antecipadamente. Longe de ser um cubo, *House of Cards*, de Richard Serra, é uma forma em seu processo de prefiguração contra a resistência – mas também com auxílio das condições constantes – da gravidade; longe da simples conformação em prisma, *L-Beams*, de Robert Morris, consiste em três diferentes intersecções no campo perceptual do espectador, de tal modo que em cada nova disposição do trabalho há a configuração de um encontro entre espectador e objeto, redefinindo sua forma. Conforme escrito pelo próprio Morris em "Notes on Sculpture", a ambição do minimalismo era abandonar o domínio do que intitulava "estética relacional" e "criar relações externas ao trabalho e operá-las como funções do espaço, da luz e do campo de visão do espectador" (MORRIS, 1968).

**FIGURA 3.**

Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969. Chumbo, 122 x 122 x 2,5 cm, MoMA, Nova York.



A lógica cultural do museu tardo-capitalista  
**Rosalind Krauss / Tradução: Leonardo Nones**

**ARS - N 41 - ANO 19**

**463**

Para que o trabalho aconteça, então, sob tal extremo perceptual – a interface entre o trabalho e seu observador –, por um lado, deve-se retirar o privilégio tanto da completude formal do objeto anterior ao encontro quanto do artista em sua qualidade autoral absoluta de quem define de antemão os termos da natureza desse encontro. Por certo, a guinada em direção à fabricação industrial dos trabalhos era ligada conscientemente a essa parte da lógica do minimalismo, a saber, o desejo de erodir as antigas noções idealistas sobre a autoridade criativa. Mas, por outro lado, deve-se reestruturar a noção mesma do sujeito enquanto observador.

É possível equivocarse com a descrição do ânimo minimalista em produzir uma espécie de "morte do autor" como a criação de um então todo-poderoso leitor/intérprete, conforme escreve Morris: "o objeto é apenas um dos termos de uma estética mais recente... O sujeito está mais consciente do que antes de que ele mesmo estabelece relações enquanto apreende o objeto sob várias posições e condições variáveis de luz e contexto espacial." Mas, na realidade, a natureza desse "sujeito que estabelece relações por si mesmo" é também algo que o minimalismo empenha-se em pôr em suspensão. Nem o antigo sujeito cartesiano, tampouco o tradicional sujeito biográfico, o sujeito do minimalismo

– esse "sujeito que estabelece relações por si mesmo" – é alguém radicalmente contingente às condições do domínio espacial, um sujeito que conjuga, apenas provisoriamente, momento a momento, no ato da percepção. É o sujeito que, por exemplo, Maurice Merleau-Ponty descreve, quando afirma: "mas o sistema da experiência não está desdobrado diante de mim como se eu fosse Deus, ele é vivido por mim de um certo ponto de vista, não sou seu espectador, sou parte dele, e é minha inerência a um ponto de vista que torna possível ao mesmo tempo a finitude de minha percepção e sua abertura ao mundo total enquanto horizonte de toda percepção" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 408).

Na concepção de Merleau-Ponty de tal sujeito radicalmente contingente, ocupado dentro do horizonte perceptivo de cada experiência, existe, como sabemos, uma condição subsequente importante. Visto que o filósofo não está simplesmente nos conduzindo ao que poderíamos chamar de "experiência vivida"; ele nos evoca a reconhecer a primazia da "experiência vivida *corporalmente*". Pois é a imersão do corpo no mundo, o fato dele ter frente, dorso, lado esquerdo e direito, que estabelece o que Merleau-Ponty chama de "experiência pré-objetiva", um tipo de fronteira interna que serve de precondição da significação do

mundo perceptual. É o corpo enquanto campo pré-objetivo para toda experiência da relação entre objetos fora o "mundo" inicial que é explorado em *Fenomenologia da Percepção*.

O minimalismo efetivamente comprometeu-se com essa noção de "experiência vivida *corporalmente*," com a ideia de percepção que romperia com o que identificou como a condição desencarnada, por isso macilenta e intrincada da pintura abstrata, na qual a visualidade, esquivando-se do restante do conjunto sensorio corporal, converte-se então no modelo do percurso modernista em direção à autonomia absoluta e torna-se o exato retrato de um sujeito inteiramente racionalizado, instrumentalizado e serializado. Sua insistência na imediatidade da experiência, compreendida como imediatidade corporal, era ambicionada como uma espécie de emancipação da marcha evolutiva da pintura modernista em direção a uma crescente abstração positivista.

Nesse sentido, embora o minimalismo ataque antigas noções idealistas do sujeito, sua reformulação como qualidade radicalmente contingente é um tipo de gesto utópico. Isso se explica, pois o sujeito do minimalismo é, nesse deslocamento, restituído de seu corpo, reconstituído a certo substrato mais rico e denso da experiência em comparação à finíssima camada da autonomia

visual objetivada pela pintura reticular [*optical painting*]. Poderíamos dizer, portanto, que esse é um movimento compensatório, um ato de reparação a um sujeito cuja experiência cotidiana caracteriza-se pelo crescente isolamento, reificação e especialização; um sujeito que vive sob as condições de uma cultura industrial avançada como um ser cada vez mais instrumentalizado. Em um ato de resistência à ordenação [*serializing*], estereotipagem e banalização da produção de mercadorias, é a esse sujeito que o minimalismo estende a promessa de alguns instantes de plenitude corporal em um gesto de compensação que reconhecemos como profundamente estético.

Mas, se o minimalismo parece ter sido concebido em resistência *específica* ao deprimido mundo da cultura de massa – com suas imagens midiáticas desencarnadas – e da cultura de consumo – com seus objetos banalizados e mercantilizados – na tentativa de restaurar a imediatidade da experiência, a porta aberta por ele para a prática da "reconstrução", no entanto, foi a mesma que detinha potencial para permitir o rápido retorno do mundo da produção tardo-capitalista<sup>10</sup>. Não apenas a construção fabril de objetos de arte partindo de projetos sinalizava a mudança da tecnologia artesanal para a industrial, mas a própria esco-

lha de materiais e formas estava em consonância com a indústria. Pouco importava que o acrílico, alumínio ou isopor indicassem a destruição da interioridade demarcada pelos antigos materiais escultóricos, como a madeira ou a pedra. Eles eram, apesar disso, os significantes da produção mercadológica do fim do século XX, baratos e facilmente consumíveis. Pouco importava que as formas geométricas simples tivessem sido feitas para servir de veículo da percepção imediata. Elas também eram os operadores das formas racionalizadas suscetíveis à produção em massa e aqueles mais vulgarizados, adaptáveis às logomarcas corporativas<sup>11</sup>. E, de modo mais crucial, a resistência do minimalismo à composição tradicional, que significava a adesão à associação repetitiva e cumulativa da forma – a noção de "uma coisa após a outra", de Donald Judd – participa agudamente da condição formal que se percebe estruturar o capitalismo de consumo: a condição de serialidade. Pois o princípio serial aparta o objeto de qualquer condição que poderia ser concebida como original e o consigna a um mundo de simulacros, de múltiplos sem originais, do mesmo modo que a forma serial também estrutura o objeto em um sistema no qual seu sentido é exercido apenas em relação a outros objetos, que, por sua vez, são estruturados por relações de diferença

produzida artificialmente. De fato, no mundo das mercadorias, é essa a diferença consumida.<sup>12</sup>

Neste momento, poderíamos perguntar: como um movimento que almejava atacar a mercantilização e o desenvolvimento tecnológico [*technologization*] de alguma maneira portava as cifras dessas mesmas condições? Como é possível que a imediatidade fora sempre potencialmente desvirtuada – infectada, poderíamos dizer – por seu oposto? Pois é isso que está sendo explorado na atual controvérsia sobre tais reconstruções. Ainda poderíamos perguntar: como uma arte que insistiu vigorosamente na especificidade poderia de modo antecipado estar programada com a lógica de sua violação?

Esse tipo de paradoxo não é apenas comum na história do modernismo, isto é, a história da arte na era do capital, mas poderíamos afirmar que ele opera na própria natureza da relação entre a arte modernista e o capital, uma relação em que, na sua própria resistência a uma manifestação particular do capital – à tecnologia, por exemplo, ou à mercantilização, ou à reificação do sujeito da produção massificada –, o artista produz uma alternativa a esses fenômenos que pode ser interpretada como uma função deles próprios, outra variação, embora possivelmente mais



rarefeita ou idealizada, daquilo mesmo a que ele ou ela está se contrapondo. Fredric Jameson, que tem a intenção de delinear a lógica do capital conforme ela se realiza na arte modernista, descreve-a, em Van Gogh, no vestuário do monótono mundo camponês ao seu redor, representado por ele em uma superfície alucinatória de cor. Essa transformação violenta, ele afirma, "deve ser interpretada como um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo, ou, pelo menos, um domínio daquele sentido supremo – a visão, o visual, o olho – que agora se reconstitui para nós como um espaço semi-autônomo" (JAMESON, 1997, p. 33)<sup>13</sup>. Mas, mesmo ao fazer isso, ela de fato imita a divisão mesma do trabalho que é desempenhada sob o bojo do capital, portanto tornando-se "uma nova fragmentação de um sensorial emergente que replica as especializações da vida capitalista, ao mesmo tempo que busca, precisamente em tal fragmentação, uma desesperada compensação histórica" (Ibidem).

O que é apresentado nessa análise, portanto, é a lógica do que poderia ser chamado de reprogramação cultural ou, nos termos do próprio Jameson, "revolução cultural". Isso quer dizer que, enquanto o artista pode criar uma alternativa utópica ou

uma compensação para certa angústia compelida pela industrialização ou mercantilização, ele está, ao mesmo tempo, projetando um espaço imaginário que, se prefigurado de algum modo pelas características estruturais dessa mesma angústia, contribui para a possibilidade de seu receptor ficticiamente ocupar o território do que será o novo e mais avançado nível do capital. Realmente, na teoria da revolução cultural, o espaço imaginário projetado pelo artista não apenas emergirá das condições formais de contradição de um determinado momento do capital, mas preparará seus indivíduos – seus leitores ou observadores – para ocupar um mundo futuro concreto que o trabalho de arte já os suscitou a imaginar, um mundo reestruturado não por meio do presente, mas pelo próximo momento na história do capital.

Podemos mencionar que um exemplo disso seriam as formidáveis *unités d'habitation* do Estilo Internacional e de Le Corbusier, que foram erguidas sobre um tecido urbano antigo e enfraquecido para projetar uma alternativa poderosa e futurista, uma alternativa que enaltecia a potencial energia criativa armazenada individualmente no arquiteto. Mas, à medida que aqueles projetos simultaneamente destruíram a antiga malha urbana de bairros com seus padrões culturais heterogêneos, eles prepara-

ram o solo diretamente para a cultura anônima de espraiamento suburbano e da homogeneidade de *shopping centers* que notadamente esforçavam-se para combater.

Com o minimalismo, então, o potencial sempre esteve presente de tal forma que não apenas o objeto seria retido na lógica de produção de mercadorias, uma lógica que assolaria sua especificidade, mas o sujeito projetado pelo minimalismo também seria reprogramado. Isto é, o sujeito minimalista da "experiência vivida corporalmente" – não lastreado por conhecimentos prévios e amalgamando-se no momento mesmo de seu encontro com o objeto – poderia, se exigido um pouco mais, romper-se completamente na figura pós-moderna e fraturada do sujeito da cultura de massa contemporânea. Pode-se sugerir, ainda, que desincumbido do antigo sujeito autocentrado da arte tradicional, o minimalismo despropositada, embora logicamente, prepara tal fragmentação.

E era essa noção do sujeito fragmentado, eu evidenciaria, que espreitava o espectador da exposição da coleção Panza, em Paris – não o sujeito da imediatidade corporalmente vivenciada do minimalismo dos anos de 1960, mas o sujeito disperso, à deriva em uma confusão de signos e simulacros dos anos finais do pós-modernismo da década de 1980. Essa não era simplesmente

uma função do modo como os objetos tendiam a ser eclipsados por sua própria radiância, que parecia destacá-los de sua dimensão corpórea como tantos signos reluzentes – as ondas cintilantes dos trabalhos no chão balizando a planta do edifício, a brilhante emissão das peças luminosas se espalhando pelos cantos dos espaços ainda não visitados. Era também uma função da nova centralidade concedida a James Turrell, uma figura consideravelmente menor do minimalismo do fim dos anos de 1960 e começo dos anos de 1970, mas que desempenha um importante papel na reprogramação do minimalismo ao final da década de 1980. O trabalho de Turrell, ele mesmo um exercício de reprogramação sensorial, é uma função do modo como um campo luminoso custosamente perceptível de frente a um observador afigura-se gradualmente mais espesso e solidificado não por revelar ou focalizar a superfície em que a cor é projetada – uma superfície que nós, como observadores, estaríamos aptos a perceber –, mas, na verdade, por dissimular o conduto da cor e, dessa maneira, produzir a ilusão de que o campo focaliza por si mesmo, ou seja, que o próprio objeto que realiza o ato da percepção pelo observador.



**FIGURA 4.**

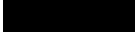
Walter de Maria, *Broken Kilometer*, 1979.  
500 bastões de latão de 2m cada,  
Dia Foundation, Nova York.



É esse sujeito despercebido [*derealized*] – que não fomenta sua percepção, mas envolve-se em um esforço vertiginoso para decodificar os signos que emergem de dentro de uma complexidade não mais passível de mapeamento ou reconhecimento – que se tornou o cerne de muitas análises sobre o pós-modernismo. E esse espaço, que é grandiloquente, mas de algum modo não é mais apropriável pelo sujeito, e que parece ultrapassar sua compreensão como um emblema inescrutável das infraestruturas multinacionais das tecnologias de informação ou da transferência de capital, é comumente referido em tais análises como "hiperespaço." Ele, por sua vez, é um espaço que abarca uma experiência chamada por Jameson de "o sublime histórico". Isto é, precisamente em relação à supressão da antiga subjetividade – o que pode ser descrito como a rarefação do afeto – há uma "frivolidade gratuita desse revestimento decorativo" (JAMESON, 1997, p. 37). No lugar das antigas emoções, agora existe uma experiência que deve ser adequadamente denominada "intensidade" – um sentimento impessoal e irresoluto dominado por um tipo peculiar de euforia.

A revisão do minimalismo que subscreve ou mesmo estimula a produção desse novo sujeito fragmentado e suscetível aos processos tecnológicos [*technologized*], que constrói não uma

experiência de si mesma, mas outro sentido euforicamente vertiginoso do museu enquanto hiperespaço, portanto, como vimos, essa construção revisionista do minimalismo explora algo potencial dentro do próprio movimento<sup>14</sup>. Mas esse é um reexame que também acontece em um momento específico da história. Ele ocorre em 1990, paralelo às poderosas alterações nos modos do próprio museu de arte de se reprogramar e reconceituar.

 **FIGURA 5.**  
James Turrell, *Blood Lust*, 1989.





O autor de "Selling the Collection" reconhece que a alienação da coleção [*deaccessioning*] promovida pelo Guggenheim participava de uma estratégia mais ampla de reorganizar o museu e, conforme o próprio Krens descreveu, trata-se de uma estratégia de alguma maneira motivada ou justificada pelo modo como o minimalismo reestrutura o "discurso" estético. Podemos nos perguntar agora: qual seria a natureza dessa estratégia mais ampla e como o minimalismo é empregado para servir como seu símbolo?

Um dos argumentos feitos pelos críticos da cultura pós-moderna é que, na guinada do que podemos chamar de era de produção industrial para a de produção de mercadorias – ou seja, a era da sociedade de consumo, da sociedade da informação ou da sociedade de mídias –, o capital não foi magicamente transcendido. Em outros termos, não estamos em uma "sociedade pós-industrial", tampouco em uma "era pós-ideológica". Na verdade, esses críticos argumentariam que estamos vivendo em uma forma ainda mais pura do capital, em que se pode observar os processos industriais alcançarem esferas das quais eram previamente apartadas (como lazer, esporte e arte). Nas palavras do economista marxista Ernest Mandel: "longe de representar uma 'sociedade

pós-industrial', o capitalismo tardio constitui uma *industrialização generalizada universal* pela primeira vez na história. A mecanização, a padronização, super-especialização e a fragmentação do trabalho, que no passado determinaram apenas o reino da produção de mercadorias na indústria propriamente dita, penetram agora todos os setores da vida social" (MANDEL, 1982, p. 271).

Para ficar em apenas um exemplo, ele menciona a Revolução Verde, ou seja, a industrialização massiva da agricultura mediante a introdução de maquinário e produtos químicos. Como em qualquer outro processo de industrialização, as antigas unidades produtivas são fragmentadas – o agricultor familiar não produz mais seus utensílios, comidas e roupas – e substituídas pelo trabalho especializado, em que cada função é independente e deve ser interligada a um elo comercial [*link of trade*]. A infraestrutura necessária para suportar tal conexão será agora um sistema internacional de comércio e de crédito. O que possibilita essa industrialização dilatada, o autor continua, é a capitalização exorbitante [*overcapitalization*] (ou capital excedente não investido), que é o traço do capitalismo tardio. Esse é o excedente liberado e posto em movimento pela queda na taxa de lucro. E isso, por sua vez, acelera o processo de transição para o capitalismo monopolista.

O capital excedente não investido é um modo justamente de descrever o arrendamento – tanto nos campos, quanto na arte – dos museus. É o modo, como vimos, com que muitas das figuras dos museus (diretores e administradores) de fato caracterizam as coleções atualmente. Mas o mercado ao qual se veem responder é o mercado de arte, e não o mercado de massa; e o modelo de capitalização que têm em mente é o mercantil ["*dealership*"], e não o industrial.

Comentadores do Guggenheim passaram a suspeitar se esse modo seria a única exceção – uma exceção, concordaríamos, que será um padrão extremamente sedutor a ser seguido uma vez que sua lógica for elucidada. O jornalista responsável pelo perfil do MASS MoCA no *New York Times Magazine* estava verdadeiramente perplexo com a maneira reiterada com que Tom Krens falava do "museu indústria", e não do museu, descrevendo-o como "capitalizado sobremaneira", necessitando de "fusões e aquisições" e de "gerência de ativos". Além disso, evocando o linguajar da indústria ao qualificar as atividades do museu (suas exposições e catálogos) enquanto "produtos".

A partir do que sabemos acerca de outras industrializações, é possível afirmar que para obter eficientemente esse

"produto" será necessário não apenas fragmentar antigas unidades de produção – dado que o curador não mais atua como uma combinação de pesquisador, escritor, diretor e produtor de uma determinada exposição, mas torna-se gradativamente mais especializado, visando ao desempenho de apenas uma dessas funções –, mas implicará a ampliação dos processos tecnológicos (por meio de sistemas de dados computadorizados) e a centralização das operações em cada etapa. Também exigirá o crescente controle dos recursos, na forma de objetos de arte, que podem adentrar a circulação de modo barato e eficiente. Ademais, em relação ao problema do marketing adequado a esse produto, haverá o imperativo de superfícies cada vez maiores sobre as quais se possa vendê-lo, no intuito de aumentar o que Krens chama de "fatia de mercado". Não é preciso muito para perceber que os três requisitos imediatos de tal expansão são: (1) maior inventário (a aquisição feita pelo Guggenheim de trezentos trabalhos da coleção Panza é o primeiro passo nessa direção); (2) maior número de pontos de venda físicos (os projetos dos museus de Salzburgo e Veneza/Dogana são potenciais exemplos para se perceber esse aspecto, assim como o MASS MoCA)<sup>15</sup>; (3) alavancar financeiramente as coleções (nesse caso, algo que não significa especificamente ven-

dê-las, mas sim movê-las para o setor de crédito, ou da circulação de capital<sup>16</sup>; portanto, a coleção será itinerante como forma de endividamento; notoriamente, hipotecar a coleção seria a forma mais direta de alavancagem)<sup>17</sup>. E também não é necessária muita imaginação para que se perceba que esse museu industrializado terá muito mais em comum com outras áreas industrializadas destinadas ao lazer – a Disneylândia, por exemplo – do que com o antigo museu pré-industrial. Portanto, ele lidará com os mercados de massa, em vez dos mercados de arte, e com experiências de simulacro, em detrimento da imediatidade estética.

O que nos traz de volta ao minimalismo e o modo com que está sendo usado como fundamento estético para a mudança que descrevo. O museu industrializado necessita do sujeito tecnológico [*technologized*], em busca não de afetos, mas de intensidades, que experimenta sua fragmentação como euforia, o sujeito cujo campo de experiência não é mais a história, mas o próprio espaço: aquele hiperespaço que uma compreensão revisionista do minimalismo usará para libertar.

## NOTAS

1. Este texto, escrito na forma de conferência para a reunião de 10 de setembro de 1990 da International Association of Museums of Modern Art (CIMAM), em Los Angeles, é publicado aqui notadamente antes que eu tivesse sido capaz de cumprir, de modo integral como apreciaria, a promessa de seu título. Tais questões, por serem tão oportunas, entretanto, sugerem que seria mais importante abri-las ao debate imediato a esperar pelo refinamento tanto do nível teórico da argumentação quanto da retórica na qual ela se enquadra.
2. Publicado originalmente em KRAUSS (1990, pp. 3-17). [N. T.]
3. Traduzida livremente, a expressão popular denota algo como "quem suas dívidas paga, sua fortuna aumenta". Apesar da aparente contradição, o antigo dito indica o caráter historicamente burguês de sua significação, referindo-se ao enriquecimento moral obtido pelo pagamento de dívidas. [N.T.]
4. Termo consagrado por Susan Strange em 1986, com o livro *Casino Capitalism*. Comparando o sistema financeiro ocidental com a dinâmica das operações de apostas, Strange infere que, entre os anos de 1965 e 1985, as incertezas e riscos nos mercados econômicos originaram rupturas sociais e políticas em um patamar global. Dentre os fenômenos elencados pela autora que se relacionam a esse fato enfatizamos dois que dialogam diretamente com os argumentos de Krauss: o aumento do escopo dos mercados e a crescente remoção da regulamentação governamental do setor bancário. [N.T.]
5. *Leveraging* é um termo genérico do veio financeiro que designa quaisquer medidas que miram à multiplicação da rentabilidade por meio de endividamento, redundando na participação de recursos de terceiros na estruturação do capital de um determinado negócio. [N.T.]
6. Ao longo do ensaio, meu débito ao texto *Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, de Fredric Jameson, ficará óbvio.

**7.** Cf. *Art in America* (março e abril de 1990).

**8.** A entrevista ocorreu em 7 de maio de 1990. [N. T.]

**9.** MASS MoCA (The Massachusetts Museum of Contemporary Art), um projeto que transformará os aproximadamente 70 mil quilômetros quadrados de um espaço fabril ocupado anteriormente pela empresa Sprague Technologies em um complexo museológico (composto não apenas por gigantescas galerias, mas também por um hotel e lojas de varejo), foi proposto ao Massachusetts Legislature por Krens e recebeu fomento por meio de uma conta especial que garantia potencialmente metade de seus custos a partir da emissão de títulos no valor de 35 milhões de dólares e chega agora ao fim de um estudo de viabilidade, financiado pela mesma conta, conduzido por um comitê apontado pelo próprio Krens (WIESGALL, 1989, n.p.)

**10.** A análise das contradições internas do minimalismo foi brilhantemente desenvolvida por Hal Foster em um estudo genealógico sobre o movimento. Ver FOSTER (2014, pp. 51-78). Seu argumento, de que o minimalismo simultaneamente conclui o modernismo e rompe com ele, anunciando seu fim, e sua discussão da maneira como parte do pós-modernismo, tanto em seus modos críticos (a crítica das instituições, a crítica da representação do sujeito) quanto em seus modos colaborativos (a vanguarda transnacional, a simulação), é embrionária da sintaxe espacial e produtiva do minimalismo, são uma articulação complexa da lógica do movimento e antecipam muito do que falo sobre essa história.

**11.** Esse argumento fora sugerido pela crítica do minimalismo do grupo Art & Language. Cf. BEVERIDGE (1972). A noção de que o minimalismo deveria ser acolhido pelas coleções corporativas torna-se efetiva na década de 1980, quando suas formas servem, talvez de modo relutante, como a base de boa parte da arquitetura pós-moderna.

**12.** Cf. FOSTER (2014, pp. 53).

**13.** O trabalho analisado por Jameson é *Um par de botas* (1887), de Vincent Van Gogh. [N.T.]

**14.** Os diversos projetos da década de 1970, organizados por Heiner Friedrich e apadrinhados pela Dia Foundation, que estabeleceram instalações permanentes – como os trabalhos

*Earth Room* e *Broken Kilometer*, de Walter de Maria –, geraram o efeito de reconsagrar determinados espaços urbanos a uma contemplação descolada de sua própria presença "esvaziada". Em outras palavras, na relação entre o trabalho e seu contexto, esses espaços emergem cada vez mais enquanto o cerne da experiência em que uma inescrutável, embora sugestiva, noção de poder impessoal e corporativista penetra os locais da arte global e recondiciona-os a outro tipo denexo de controle. Significativamente, em meados da década de 1970, foi Friedrich quem iniciou a promoção da obra de James Turrell (além disso, ele é o administrador na Dia Foundation do gigantesco *Roden Crater*, de Turrell).

**15.** Projetos em diferentes estágios de realização incluem o Guggenheim de Salzburgo, ao qual o governo austríaco possivelmente pagaria pelo novo edifício (projetado por Hans Holein) e doaria suas despesas operacionais em troca de um programa administrativo proveniente do Guggenheim de Nova York, o que implicaria a circulação de sua coleção em Salzburgo. Além disso, existem negociações para um Guggenheim em Veneza, nos quarteirões da antiga Alfândega (Dogana).

**16.** Como parte de sua industrialização, o fato do Guggenheim pretender alienar [*deaccessioning*] não somente objetos menores, mas também obras-primas de sua coleção é um assunto levantado por "Selling the Collection" ao citar o Professor Gert Schiff sobre a cedência de um Kandinsky: "certamente essa era uma peça central da coleção – eles poderiam vender quase tudo, exceto esse trabalho", e ao descrever Tom Messer, antigo diretor e atual administrador, como "desconfortável com a transação" (p. 130). Outro detalhe da matéria é a extraordinária discrepância entre a estimativa de preço dada pela Sotheby's para esse trabalho de Kandinsky (de 10 a 15 milhões de dólares) e seu real valor de venda (quase 21 milhões de dólares). De fato, nos três trabalhos leiloados pelo Guggenheim, a Sotheby's subestimou as vendas em mais de quarenta por cento. Isso levanta dúvidas sobre a "gestão de ativos" em um domínio, como o Guggenheim, de crescente especialização das funções profissionais. Pois está claro que nem os funcionários do museu nem o diretor tinham consciência sobre as realidades do mercado e, confiando na "competência" da Sotheby's (certamente não desinteressada), provavelmente venderam mais trabalhos do que o necessário para atingir seu objetivo, que era adquirir a coleção Panza. Também é evidente – não apenas pelo comentário de Schiff, mas igualmente pelo de William Rubin de que, em trinta anos de experiência, ele nunca havia visto um trabalho comparável de



Kandinsky à venda e que provavelmente não haverá outro disponível nos próximos trinta anos – que a separação das capacidades curatoriais das administrativas desvirtua sobremaneira o discernimento a favor daqueles que agem em prol dos lucros – na forma de taxas e porcentagens sobre vendas – a partir de qualquer "barganha" que possa surgir: leiloeiros, negociantes etc.

**17.** Em agosto de 1990, o museu Guggenheim, por meio das operações do The Trust for Cultural Resources of The City of New York (Fundo para Recursos Culturais da cidade de Nova York, em tradução livre) (sobre o qual falarei adiante), emitiu 55 milhões de dólares de títulos isentos de impostos a J. P. Morgan Securities (que presumivelmente os revenderá ao público). Esse montante será usado para a expansão física do museu na cidade de Nova York: o anexo do prédio principal, a restauração e expansão subterrânea do prédio atual e a compra de um depósito em Manhattan. Contando os juros nesses títulos, no curso de 15 anos, o museu deverá pagar 115 milhões de dólares para saldar essa dívida.

A garantia desses títulos é curiosa, uma vez que se lê em seus papéis: "nenhum ativo do Guggenheim Foundation está comprometido com o pagamento dos títulos". Os documentos passam a explicar que os recursos do museu estão legalmente indisponíveis para quitar o débito e que "certos trabalhos da coleção estão sujeitos à expressa proibição de venda ou outras restrições nos termos dos instrumentos aplicáveis de doação e contratos de compras". Que tais restrições sejam aplicadas apenas a "alguns trabalhos" e não a todos é também algo a que retornarei.

À luz do fato que não há garantia comprometida no caso de incapacidade do museu em pagar suas dívidas, poderíamos nos perguntar sobre os termos nos quais a Morgan Securities (bem como seu parceiro nessa transação, a Swiss Bank Corporation) concordaram comprar tais títulos. Eles são três. Primeiramente, o Guggenheim projeta sua capacidade em levantar o dinheiro necessário (aproximadamente 7 milhões por ano a mais do que seu fluxo [a data de emissão dos títulos é do ano fiscal de 1988] anual de despesas de 11,5 de dólares [que estava com déficit de cerca de 9%, o que é extremamente alto para esse tipo de instituição]) por meio de 30 milhões de dólares em arrecadação de fundos, por um lado, e, por outro, adicionando fluxos de receita graças à expansão de suas instalações, exposições, mercados etc. Uma vez que o débito é de 115 milhões de dólares, mesmo que bem sucedidabem-sucedida, a arrecadação de fundos acarretará 86 milhões de dólares a serem levantados para o pagamento total. Em segundo lugar, se os planos do museu em aumentar os lucros (com a construção de um portão adicional, lojas de varejo, introdução de associação de membros,

financiamento corporativo, lojas de presentes, além de "aluguel" da coleção para museus coligados, entre outros) para o valor mencionado (ou 70% a mais do seu lucro anual) não funcionar como planejado, a outra linha de defesa em que os banqueiros podem se apoiar será a capacidade dos membros do quadro do conselho administrativo do Guggenheim de pagar a dívida. Isso envolveria uma vontade pessoal que não é legalmente requerida dos membros. Em terceiro lugar, se as duas primeiras possibilidades falharem e chegar-se à inadimplência, embora não comprometida, a coleção (exceto, claro, "alguns trabalhos") está notoriamente disponível enquanto um "ativo" para ser usado na quitação da dívida.

Ao perguntar a escritórios financeiros de diversas instituições isentas de impostos com a finalidade de examinar essa negociação, fui informada de que é realmente um empreendimento de "alto risco". E também apurei algo sobre o papel do The Trust for Cultural Resources of The City of New York (adiante, Fundo Cultural de Nova York).

Vários Estados possuem agências instaladas para emprestar dinheiro a instituições isentas de impostos ou para servir como meio pelo qual o dinheiro proveniente de operadores de títulos encontra tais instituições, como é o caso do Fundo Cultural de Nova York. Mas, diferentemente dessa instituição, essas agências são obrigadas a revisar as propostas de emissão de títulos, a fim de avaliar sua viabilidade. As revisões realizadas por tais agências são feitas por funcionários manifestadamente desvinculados das instituições proponentes. O Fundo Cultural de Nova York, embora negocie o dinheiro a pedido do governo, como as agências estaduais, não tem funcionários para revisar as propostas e, portanto, não tem papel na verificação dos pedidos de títulos. Em vez disso, o que parece fazer é dar a elas sua boa-fé. Dado o fato de que os membros do Fundo também são figuras importantes de outras instituições culturais (Donald Marron, por exemplo, é presidente do conselho de curadores do MoMA), seus próprios administradores são, na verdade, potenciais mutuários.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ART IN AMERICA, Nova York, v. 78, n. 3, março, 1990.

ART IN AMERICA, Nova York, v. 78, n. 4, abril, 1990.

BEVERIDGE, Carl; BURN, Ian. "Donald Judd May We Talk?" **The Fox**, n. 2, 1972.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HAPGOOD, Susan. "Remaking Art History. " *Art in America*, v. 78, julho de 1990, p. 114-123.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

KRAUSS, Rosalind. The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. **October**, v. 54, outono, 1990, pp. 3-17.

MANDEL, Ernest. **O capitalismo tardio**. Coleção Os Economistas. Tradução Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MORRIS, Robert. "Notes on Sculpture" in BATTCKOCK, G. (org.). **Minimal Art**. Nova York: Dutton, 1968.

STRANGE, Susan. **Casino Capitalism**. Manchester: Manchester University Press, 1986.

WEISS, Philip. "Selling the Collection." *Art in America*, v. 78, julho de 1990, p. 124-131.

WIESGALL, Deborah. "A Megamuseum in a Mill Town, the Guggenheim in Massachusetts?" **New York Times Magazine**, 3 de março de 1989.

## **SOBRE A AUTORA**

### **Rosalind Krauss**

Cofundadora da revista *October*, lecionou nas seguintes instituições: Massachusetts Institute of Technology, Princeton University, Hunter College, City University of New York. Atualmente, é professora titular da Columbia University. É autora dos livros *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1985), *The Picasso Papers* (1999), “*A Voyage on the North Sea*”: *Art in the Age of the Post-Medium Condition* (1999), *Perpetual Inventory* (2010), *Under Blue Cup* (2011) e *Willem de Kooning Nonstop* (2016). Dentre suas principais curadorias, junto a Yve-Alain Bois, organizou a exposição e a publicação *L’Informe: mode d’emploi* (1996), em Paris, no Centre George Pompidou. Veio ao Brasil para participar do seminário “Reconfigurações do Sistema da Arte Contemporânea: III Simpósio Internacional de Arte Contemporânea do Paço das Artes”, em São Paulo, no ano de 2009.

## **SOBRE O TRADUTOR**

**Leonardo Nones** é doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (PPGAV-ECA/USP), com dissertação sobre o trabalho de Rosalind Krauss, incluindo traduções inéditas de textos da autora, como "Arte na era da condição pós-meio" (1999) e "Reformulando o meio" (1999). Também cursa graduação em filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da mesma universidade.

Artigo submetido em  
8 de dezembro de 2020 e  
aceito em 30 de março de 2021.