

### 3 Corpo presente

Robert Morris passou, em uma década, da feitura de objetos para a modificação de temperatura e terreno, percorrendo uma série de estratégias paralelas, desde o espaço cênico do teatro ao da paisagem como Teatro de Operações. A importância e o interesse centrais desses movimentos – em vários sentidos e na maioria dos pontos transgressores – são assegurados pela maneira como essas saídas, alterações de ênfase e direção, extensões e contradições de escala têm aguçado e revisado as categorias do processo escultural, redefinindo e expandindo, assim, a arena do discurso estético. Desenvolvendo e sustentando um foco nas qualidades concretas e irredutíveis da experiência sensorial, eles [esses movimentos] renovam os termos segundo os quais entendemos e refletimos sobre as modalidades do fazer e do perceber.<sup>1</sup>

Annette Michelson

O novo foco nas relações criadas entre o espaço, o objeto percebido e o espectador leva artistas e críticos a procurar outras definições para os conceitos de autor, de processo artístico, de espectador e, conseqüentemente, de obra de arte. Deseja-se, com a redefinição desses conceitos, inserir o objeto de arte no mundo, possibilitando seu encontro com o espectador em um tempo e um espaço reais, distintos dos conceitos de “presentidade” e de “instantaneidade” que norteavam a recepção da obra modernista como descrevera Fried. Outros parâmetros de significação e de experiência, entre os quais o fenomenológico, que reconhece a total imbricação do sujeito encarnado com o meio que o cerca, permitem a difusão de uma nova subjetividade, baseada não mais em um sujeito transcendental e centrado, como o sujeito moderno inaugurado por René Descartes, mas em um corpo livre de qualquer clivagem.

Na modernidade, a categoria sujeito está relacionada com as noções de privado (por oposição a de público) e de psicológico (por oposição a de histórico). É com base em uma efetiva distinção entre o corpo e a alma que Descartes desenha o *Cogito*, uma vez que a disjunção desses dois significantes possibilita a

---

<sup>1</sup> “Robert Morris has moved, in a decade, from the making of objects to the modification of temperature and terrain, passing through a series of parallel strategies, from the scenic space of theater into that of landscape as Theater of Operations. The central interest and importance of these movements – in several senses and most points transgressive – is assured by the manner in which their departures, shifts of emphasis and directions, extensions and contradictions of scale, have sharpened and revised the categories of sculptural process, thereby redefining and extending the arena of aesthetic discourse. Developing, sustaining a focus upon the irreducible concrete qualities of sensory experience, they renew the terms in which we understand and reflect upon the modalities of making and perceiving.” MICHELSON, A., *Robert Morris: an aesthetics of transgression*, p. 247.

emergência de uma certeza: o “eu penso”. Para o sujeito reflexivo cartesiano, o pensamento é a certeza da existência. A mente torna-se um espaço privado, possuidor de um centro e transparente apenas para o sujeito individual que a detém. Logo, o “eu” reflexivo é desfigurado sendo concebido como divino e incorpóreo: pensamento puro. Dessa forma, rejeita-se o saber subjetivo fruto da experiência vivida e transformam-se em objetivos o conhecimento e o mundo, sob a garantia de Deus. O mundo, tal como concebido na filosofia moderna, passa a ser constituído por dicotomias: sujeito e objeto, atividade e passividade, sensibilidade e inteligibilidade.

Contra esse modelo de subjetividade privada, Robert Morris escreve revendo seu início de carreira como artista:

Aos trinta anos, eu tinha minha alienação, minha serra elétrica e meu compensado. Estava disposto a romper as metáforas, principalmente as que tinham algo a ver com “vigor”, assim como com qualquer outro sopro de transcendência. Quando cortava o compensado com a serra, eu podia ouvir (...) um nítido e reconfortante “não” reverberando das quatro paredes: não aos valores transcendentais e espirituais, à escala heróica, às decisões angustiantes, à narrativa historicizante, ao artefato de valor, à estrutura inteligente, à experiência visual interessante.<sup>2</sup>

Pelo teor dos “nãos”, percebe-se que Morris estava preocupado em distinguir-se da subjetividade difusa dos críticos e artistas<sup>3</sup> do expressionismo abstrato. Na década de 1960, convencionou-se ligar esse modelo de subjetividade ao propagado pelo sujeito fundador moderno, uma vez que a leitura feita do pintor expressionista abstrato previa um “eu” interiorizado desdobrando-se no espaço, o qual deixava de ser físico para tornar-se metafísico – o gesto era um prolongamento do artista, o quadro, uma experiência vivida. A tela foi comparada

<sup>2</sup> “At 30 I had my alienation, my Skilsaw and my plywood. I was out to rip out the metaphors, especially those that had to do with ‘up’, as well as every other whiff of transcendence. When I sliced into the plywood with my Skilsaw, I could hear (...) a stark and refreshing ‘no’ reverberate off the four walls; no transcendence and spiritual values, heroic scale, anguished decisions, historicizing narrative, valuable artifact, intelligent structure, interesting visual experience.” MORRIS, R., *Three folds in the fabric and four autobiographical asides as allegories (or interpretations)*, p. 144.

<sup>3</sup> Os principais críticos do expressionismo abstrato, Clement Greenberg e Harold Rosenberg, fazem um leitura deificação dos artistas. Sobre o artista de vanguarda, Greenberg escreve em um artigo de 1939: “Distanciando-se completamente do público (...) o poeta ou o pintor de vanguarda tentam na verdade imitar Deus criando algo válido somente em seus próprios termos (...)” GREENBERG, C., *Vanguarda e kitsch*, p. 24. Essa mesma visão do artista como gênio está presente nos depoimentos dos artistas, como no de Barnett Newman, escrito em 1948, segundo o qual, para se erguerem “catedrais”, não mais se busca inspiração em Cristo, no homem ou na “vida”, mas apenas no interior de si mesmo: “estamos tirando-a [a “catedral”] de dentro de nós mesmos, de nossos próprios sentimentos.” Barnett Newman apud BAIGELL, M., *Artist and Identity in the Twentieth-century America*, p. 155.

a uma “arena”, transformando-se em acontecimento<sup>4</sup>. Segundo esse viés crítico, a obra seria um veículo para a revelação pessoal, que subordina a forma ao formador, ou seja, ao artista. Como afirma Harold Rosenberg em 1952:

Forma, cor, composição e desenho são auxiliares, alguns dos quais (...) poderão ser dispensados. O que sempre importará é a revelação contida no ato. Deverá presumir-se que, para efeito final, esteja ou não ali, a imagem constituirá uma *tensão*. Uma pintura que seja um ato é inseparável da biografia do artista. Constitui ela em si mesma um “momento” na mistura adulterada de sua vida – quer o “momento” signifique os precisos minutos empregados em manchar a tela, quer signifique a duração total do drama lúcido desenrolado em linguagem simbólica. O ato de pintar é da mesma substância metafísica que a existência do artista. A nova pintura acabou com todas as diferenças entre a Arte e a vida. (Grifo do autor)<sup>5</sup>

Rosenberg, ao interpretar a *action painting* como pintura em ato, liga-a diretamente à biografia do artista<sup>6</sup>, logo, seu “conteúdo” não é mais separável da experiência privada deste. Percebe-se o porquê dessa crítica ser interpretada como focada no mito do artista criador: o “eu” que expressa sua personalidade no ato transcendente e mítico de pintar. Como deixa implícita a crítica de Rosalind Krauss escrita em 1977: “Uma vez que a escultura ou a pintura eram compreendidas como um sucedâneo do artista, que se utiliza da linguagem da forma para transmitir sua experiência, os significados percebidos no expressionismo abstrato dependiam da analogia entre a inacessibilidade do espaço ilusionista e a intensa experiência da privacidade do eu individual.”<sup>7</sup>

Essa leitura da pintura expressionista abstrata obscurece o corpo, obviamente separado dessa “existência metafísica”, que é eclipsado na ação de pintar. O que é enfatizado é a visão da obra como objeto pronto – concebido como instantâneo e puro conforme os cânones de uma teoria da arte defensora da

<sup>4</sup> Cf. artigo de Harold Rosenberg de 1952, no qual ele escreve: “Em determinado instante, para um pintor norte-americano depois do outro, a tela começou a afigurar-se como uma arena na qual se age (...) O que se destinava às telas não era um quadro, mas um acontecimento. O pintor não mais se aproximava do cavalete com uma imagem em mente, dirigia-se a ele com material na mão, na intenção de fazer alguma coisa àquele outro pedaço de material à sua frente. A imagem constituiria o resultado desse encontro.” ROSENBERG, H., *Os action painter norte-americanos*, p. 12-13.

<sup>5</sup> Ibid., p. 14.

<sup>6</sup> “(...) o desempenho criativo tem sido, via de regra, uma fase num ritmo de confusão, sofrimento, relaxamento e até autodestruição – ou, nos termos da fórmula de Thomas Mann, da aliança da criação com a doença, ao mesmo tempo moral e física. As vidas de muitos artistas da *action painting*, talvez a maioria, seguiu esse ritmo desastroso de que a criação é frequentemente inseparável. Quem suspeitaria dessa origem de suas obras a partir de biografias imaculadamente concebidas dos livros ilustrados e das notas palpitantes de admiração dos catálogos, em que personalidades foram ‘objetificadas’(...)”. Id., *Action painting: crise e distorções*, p. 159-160.

<sup>7</sup> KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 308.

autonomia das esferas artísticas –, e não a visão do processo, na qual o corpo do artista da *action painting* é visto em relação ao trabalho, como a feita por Allan Kaprow ao rever o legado de Jackson Pollock. Os apontamentos de *O Olho e o Espírito* (1961) ainda não tinham sido escritos:

O pintor “oferece seu corpo”, diz Valéry. E, com efeito, não se vê como poderia um espírito pintar. É emprestando o seu corpo ao mundo que o artista transmuta o mundo em pintura. Para compreender estas transubstanciações, é necessário reencontrar o corpo operante e actual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, que é um entrelaçado de visão e movimento.<sup>8</sup>

Se a crítica de Rosenberg à obra de Jackson Pollock gira em torno da questão do gesto expressivo, a leitura de Clement Greenberg se detém exclusivamente nos termos ópticos do trabalho terminado e pendurado. Em seu artigo *Pintura Modernista*, de 1960, Greenberg explica que no lugar do *tromp l'oeil*, da ilusão escultórica, ou seja, tátil, caracterizada por “uma ilusão de espaço em profundidade em que podíamos nos imaginar caminhando”<sup>9</sup>, a arte moderna permite, no plano da pintura, sugerir um tipo de terceira dimensão: a ilusão óptica que “permite apenas o deslocamento do olhar”<sup>10</sup>.

Ao fixar o olhar na “teia” de tinta de Pollock, linhas sinuosas de tintas viscosas que se entrecruzam, Greenberg percebe que as espirais coloridas “pulsam” para fora da tela, criando uma sensação de que o quadro todo “respira”. Concentrando-se na obra sem intuir o processo, sua crítica ignora os procedimentos do pintor durante a execução de seu trabalho e descreve o campo pictórico do quadro como uma “miragem”: tensão causada pelo contraste entre o espaço-planar físico da tela e o espaço-ilusionístico da pintura.

A favor de uma leitura de Pollock que inclua o processo e o corpo, Allan Kaprow escreve em 1958:

Podemos nos emaranhar na teia até certo ponto e, fazendo movimentos para fora e para dentro do entrelaçamento de linhas e manchas derramadas, podemos experimentar um tipo de extensão espacial. Mas, mesmo assim, esse espaço é uma ilusão muito mais vaga do que os poucos centímetros de leitura-espacial que uma obra cubista permite. Pode ser que a nossa necessidade de nos identificarmos com o processo, a feitura do todo, evite uma concentração nas especificidades do que está na frente e atrás, tão importantes em uma arte mais tradicional.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> MERLEAU-PONTY, M., *O Olho e o Espírito*, p. 19.

<sup>9</sup> GREENBERG, C., *Pintura modernista*, p. 106.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> KAPROW, A., *O legado de Jackson Pollock*.

A “teia” de Pollock, que nos força a “ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam ‘dentro’ da tela”<sup>12</sup>, é resultado direto da técnica *dripping* do pintor. Isso fica claro ao vermos o filme sobre Pollock feito por Hans Namuth<sup>13</sup> em 1950: ao posicionar a câmera sob um plano de vidro transparente, que é usado como “tela”, o diretor registra a tinta fluida que é atirada sobre a obra. O bastão, em vez de ser usado para tocar a superfície da tela, é usado como uma alavanca para lançar a tinta, que, por ser viscosa, registra os movimentos do artista de modo contínuo.

Se a técnica funciona como impressão da gestualidade, podendo ser vista como responsável por transformar a tela em evento e afirmar uma espécie de subjetividade privada semelhante à do sujeito moderno, o *dripping* também permite uma leitura que inclui o processo e a “fiscalidade” no quadro finalizado. Percebe-se, assim, que tanto a leitura da obra de Pollock feita pelos críticos formalistas quanto a reação dos artistas da década de 1960 a essa leitura e ao tipo de subjetividade que a acompanha não são as únicas possibilidades para a obra do pintor, como transparece na análise de Kaprow:

Mas essa forma nos proporciona prazer igual ao da participação de um delírio, um aniquilamento das faculdades da razão, uma perda do “self” no sentido ocidental do termo. Essa estranha combinação de extrema individualidade e ausência de si [*selflessness*] torna a obra extraordinariamente potente, mas também indica uma estrutura possivelmente mais ampla de referências psicológicas. E por essa razão todas as alusões ao fato de Pollock ser o criador de texturas gigantes estão completamente incorretas. Elas erram o alvo, e uma compreensão errada certamente surgirá desse equívoco.<sup>14</sup>

Fica óbvio que Kaprow recusa tanto implicações psicológicas (não se trata de uma pintura racionalista, como diria Judd, fruto de decisões ponderadas de uma consciência reflexiva) quanto análises volatilizadas (focadas nas “texturas gigantes”) para a obra do pintor. Focando-se no processo e não apenas na “miragem”, entende que são as noções como o corpo – a maneira como este está presente na pintura pronta – e o espaço – a amplidão da horizontalidade – que constituem o legado da obra de Pollock para a geração de 1960.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> A releitura da obra de Pollock como processo deve-se, em grande parte, ao filme e às fotografias do pintor trabalhando em seu ateliê tiradas por Hans Namuth. No caso de Morris, a influência fica flagrante na obra *Monument dead monument/rush life rush*, em que Morris pinta uma das fotos de Namuth espelhada.

<sup>14</sup> KAPROW, A., *O legado de Jackson Pollock*.

Numa contrapartida à visão metafísica que renega a “fiscalidade” como participante ativa do “eu” surgem outros conceitos de subjetividade. Jacques Lacan, em seu texto *Le Stage du Miroir comme Formateur de la Fonction du Je*<sup>15</sup> [O estágio do espelho como formador da função do eu] (1949), desafia a idéia do “eu” unitário e homogêneo, ao apresentar um conceito de sujeito singular e fragmentado na referência à pulsão e às identificações. Assim, a experiência do “eu” como experimentado na psicanálise seria “oposta a toda filosofia saída diretamente do *Cogito*.”<sup>16</sup> Esse sujeito fragmentado é devedor da teoria de Freud, pois ele, apesar de jamais ter utilizado a categoria “sujeito”, percebe que o “eu” não pode mais ser caracterizado como consciência pura. Assim ele escreve no texto de 1917 *Uma dificuldade da psicanálise*:

Porém ambas as descobertas – de que a vida pulsional de nossa sexualidade não é totalmente domável e de que os processos mentais propriamente ditos são inconscientes e só têm acesso ao eu submetendo-se ao controle deste por percepções incompletas e não totalmente confiáveis – equivalem à afirmação de que o eu não é mais senhor em sua própria casa.<sup>17</sup>

Nota-se que Lacan dá continuidade a essa noção de sujeito descentrado diante da consciência. No texto de 1949, ele define um “eu” que, embora singular, é também vivido em uma confusão de identidades imaginárias. Lacan divide o “estágio do espelho” em duas fases distintas, a do imaginário e a do simbólico. Esta última ocorre quando a criança entra no mundo da linguagem. A primeira é uma fase pré-lingüística em que a consciência é focalizada no reconhecimento visual de imagens – o momento em que o bebê passa a se reconhecer diante do espelho. Assim, nesse estágio pré-verbal, o sujeito, investido de uma forte corporeidade, se exterioriza em imagens especulares, não possuindo, conseqüentemente, uma identidade una, uma vez que sua identidade é concomitantemente constituída por ele mesmo e por um outro. Dessa forma, a definição de imaginário é dada pelo corpo. Lacan, portanto, define um “eu” individual que é uma desordem de identificações imaginárias, que são a finalidade

<sup>15</sup> A teoria do estágio do espelho era conhecida por Robert Morris. O artista se baseia nela para analisar uma instalação com espelhos deformadores, como escreve no catálogo da exposição em que esses trabalhos foram apresentados: *Six mirrors works* (Leo Castelli Gallery, Nova York, 3-24 mar. 1979).

<sup>16</sup> “Expérience dont il faut dire qu’elle nous oppose à toute philosophie issue directement du *Cogito*.” LACAN, J., *Le stage du miroir comme formateur de la fonction du Je*, p. 89.

<sup>17</sup> Sigmund Freud apud PACHECO, O. A., *Sujeito e Singularidade*: ensaio sobre a construção da diferença, p. 29.

do trabalho analítico. O analista, *grosso modo*, deve servir de “espelho” e reenviar ao sujeito o reflexo de seu próprio “eu”: a verdade do sujeito, longe de ser pensamento isolado, passa a ser intersubjetiva, pois depende da mediação do outro. Na teoria lacaniana, tanto o outro quanto o corpo são valorizados na formação do “eu”.

Essa ampliação da categoria sujeito, que reforça a alteridade e o corpo, recebe um novo impulso com a fenomenologia de Merleau-Ponty. Por meio da discussão da percepção e do debate com o pensamento moderno, o filósofo deseja uma nova compreensão da investigação filosófica, na qual sujeito e mundo surgem concomitantemente do próprio ato perceptivo. Assim, parte-se do princípio de que o sujeito no mundo fenomenológico, longe de ser puro, é “inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha”<sup>18</sup>. O corpo é posto em evidência, uma vez que é o agente do sujeito no mundo, fundamental para esse entrelaçamento de experiências, para esse entrelaçamento entre o “eu” e o outro. Assim, o corpo deixa de ser entendido como objeto para uma consciência impalpável e passa a ser entendido como *corpo em realidade*:

A tradição cartesiana habituou-nos a desprender-nos do objeto: a atitude reflexiva purifica simultaneamente a noção comum do corpo e da alma, definindo o corpo como uma soma de partes sem interior, e a alma como um ser inteiramente presente a si mesmo, sem distância. Essas definições correlativas estabelecem a clareza em nós e fora de nós: transparência de um objeto sem dobras, transparência de um sujeito que é apenas aquilo que pensa ser. O objeto é objeto do começo ao fim, e a consciência é consciência do começo ao fim. Há dois sentidos e apenas dois sentidos da palavra existir: existe-se como coisa ou existe-se como consciência. A experiência do próprio corpo, ao contrário, revela-nos um modo de existência ambíguo. Se tento pensá-lo como um conjunto de processos em terceira pessoa – “visão”, “motricidade”, “sexualidade” –, percebo que essas “funções” não podem estar ligadas entre si e ao mundo exterior por relações de causalidade, todas elas estão confusamente retomadas e implicadas em um drama único. Portanto, o

<sup>18</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia da Percepção*, p. 18. O livro foi escrito em 1945. Sobre o impacto dessa leitura nos artistas americanos, cuja tradução chega com mais de 20 anos de atraso, a crítica Rosalind Krauss comenta: “Quando os artistas da geração minimalista tiveram acesso ao livro de Merleau-Ponty, no início da década de 1960, o fizeram tendo como pano de fundo Pollock, Still, Newman e Rothko. (...) ‘A Fenomenologia da Percepção’ foi interpretada, em geral, pelos americanos, à luz de suas próprias ambições: dar um sentido à arte abstrata.” “Lorsque, au début des années soixante, les artistes de la génération minimaliste eurent accès au livre de Merleau-Ponty, ils le firent avec pour arrière-plan Pollock, Still, Newman et Rothko. (...) La ‘Phénoménologie de la perception’ fut, en règle générale, interprétée par les Américains à la lumière de leurs propres ambitions: donner un sens à la art abstrait.” KRAUSS, R., *Richard Serra II*, p. 325.

corpo não é um objeto. Pela mesma razão, a consciência que tenho dele não é um pensamento, quer dizer, não posso decompô-lo e recompô-lo para formar dele uma idéia clara. Sua unidade é sempre implícita e confusa. (...) não tenho outro meio de conhecer o corpo humano senão vivê-lo, quer dizer, retomar por minha conta o drama que o transpassa e confundir-me com ele. Portanto, sou meu corpo (...) Assim, a experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em idéia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade.<sup>19</sup>

É essa subjetividade ampliada, que não aceita a idéia do físico e do mental como formas independentes, estáveis e finitas, que será afirmada ao longo das décadas de 1960 e 1970. E, com ela, o corpo como veículo espaço-temporal. Assim, depois que se começa a ver o corpo como coeso, a noção de autoria artística muda: a interpretação da obra de arte como sinopse das intenções do artista não é mais aceita.

Essa mudança na noção de autoria, que deixa de ser conectada diretamente ao artista, extrapola o campo artístico e pode ser encontrada no campo teórico na idéia da morte do autor. Difunde-se a opinião de que um texto funciona como pré-texto, cujo significado total ocorre na recepção da obra: o conceito de autor como entidade que predetermina leituras e interpretações desaparece. Juntamente com essa noção de autor, cai o mito do grande artista, como escreve Beckett: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala?”. Essa descrença na autoria individual refletiu-se no movimento Fluxus (termo latino para fluxo), concebido por George Maciunas, em 1961, durante um evento de apresentações musicais.

Mais do que um movimento que segue um estatuto artístico definido, o Fluxus<sup>20</sup> é uma forma de comportamento diante da arte e da vida, numa tentativa de unir as duas abolindo a figura do artista como um profissional criador de algo único: “Se o homem pudesse ter uma experiência do mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria

<sup>19</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia da Percepção*, p. 268-269.

<sup>20</sup> Apesar de não ter participado oficialmente do movimento ou ter denominado suas obras como Fluxus, Robert Morris conhecia os fundadores do grupo e fez parte de um evento Fluxus no qual apresentou a obra *Passageway* (1961). A pedido de La Mount Young, Morris escreveu um artigo sobre a escultura para a antologia Fluxus organizada por Maciunas e publicada em 1963, *An Anthology*. Intitulado *Blank Form* (1960-61), o texto não foi publicado a pedido de Morris. O artista rompe definitivamente com o movimento em 1964, por não concordar com o direcionamento dado por Maciunas. Cf. CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris*: catálogo, p. 217.



necessidade de arte, de artistas e de elementos igualmente ‘não-produtivos’.<sup>21</sup> Publicando antologias e organizando festivais, realizações artísticas coletivas *per excelencia*, e definindo-se como uma cooperativa<sup>22</sup>, o Fluxus se opõe à arte em sua forma convencional: erudita, singular e comercializável. Quando solicitado para comparar a arte fluxus à arte tradicional, Maciunas responde: “Antes de tudo a arte superior é muito rentável... Segundo: os nomes são grandes nomes, são nomes rentáveis... Agora a arte superior é uma coisa que você encontra nos museus. O *fluxus* você não encontra nos museus.”<sup>23</sup>

Morris irá criticar o mito do artista singular e o tipo de subjetividade que ele expressa em seu artigo *The Art of Existence. Three extra-visual artists: works in process* [A arte da existência. Três artistas extravisuais: trabalhos em processo] (1971). O artigo se divide em duas partes: a primeira, em que Morris propõe uma nova forma artística, na qual a parte visual é sacrificada em prol de uma experiência sensível do observador; e a segunda, em que analisa obras de três artistas fictícios que estariam desenvolvendo esse tipo de arte.

Escrito em uma época em que já revisara tanto o expressionismo abstrato quanto o próprio minimalismo<sup>24</sup>, o artista sugere uma arte diversa desses movimentos: o que ele nomeia de “arte ‘designada’ ou uma arte de localização”<sup>25</sup>, que hoje se chamaria de *Land Art* ou de arte de *site-specific*. Nessa forma de arte, os trabalhos são concebidos para grandes espaços externos e se caracterizam por “(des) enfatizarem a construção, o processo e a aplicação da transformação de energia em material”. O autor acrescenta que “podem ser relacionadas a essa atitude algumas formas de arte feitas para ambientes interiores [*indoor art*], que

<sup>21</sup> Ensaio/manifesto escrito por George Maciunas em 1962 para ser lido durante um concerto Fluxus. HENDRICKS, J., *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*, p. 90.

<sup>22</sup> Para pertencer ao Fluxus, existiam três regras básicas: saber que o “Fluxus é uma cooperativa”, saber que “cada membro trabalha para todos os membros” e chamar Fluxus e incluir mais de 50% de membros Fluxus em qualquer coisa apresentada ou publicada. Cf. BANES, S., *Greenwich Village 1963. Avant-garde, performance e o corpo efervescente*, p. 91.

<sup>23</sup> George Maciunas apud BANES, S., *Greenwich Village 1963. Avant-garde, performance e o corpo efervescente*, p. 89.

<sup>24</sup> Ambas revisões foram feitas no artigo *Anti Form*, de 1968. No início do artigo, Morris escreve: “A esse ponto, parece um truísmo que o objeto de arte estático, portátil, concebido para um espaço fechado não possa fazer mais nada além de portar um peso decorativo que se torna crescentemente desinteressante. Espera-se pelas caixas de metal polido da próxima coleção (...)”. “It seems a truism at this point that the static, portable, indoor art object can do no more than carry a decorative load that becomes increasingly uninteresting. One waits for the next season’s polished metal boxes (...). MORRIS, R., *The art of existence. Three extra-visual artists: works in process*, p. 28.

<sup>25</sup> “‘designated’ art work or an art of location.” Ibid.

são usualmente rotuladas de arte ambiental [*environmental*]]<sup>26</sup>. É a partir dessa arte ambiental que Morris explica o novo conceito artístico. Citando os artistas Michael Asher, Larry Bell, Robert Irwin e Bruce Nauman – que, apesar de fazerem trabalhos para ambientes internos, exploram características comuns às duas formas de arte nomeadas –, Morris percebe que a arte “designada” e a arte ambiental possuem mais uma afinidade: a falta de estímulos visuais. Negando qualquer “incidência visual”, o trabalho para poder ser apreendido deve ser experimentado diretamente pelo espectador. Assim, em vez de a presença do processo artístico ser marcada visualmente (como acontecia aos quadros de Jackson Pollock, permitindo uma leitura crítica “volatilizada”), essa presença processual só “é localizada por quem participa da experiência dessa arte.”<sup>27</sup> Essa obra precisa do tempo de experimentação, tempo necessário para o visitante “estar lá e perambular pelo trabalho”<sup>28</sup>. Desse modo, a obra é posta no *presente*:

Mas, não é a necessidade física da duração – seja para andar, se ajustar ao escuro, ouvir atentamente etc. – que parece vital para se viver o tipo de experiência externa ou interna em questão. Pelo contrário, penso que ela se destaca de um outro modo, distinguindo-se da arte tão obviamente envolvida em apresentar-se como “ação” tirada do mundo e revelada em retrospecto por objetos ou resíduos e implicações dos processos de transformação. Ela [a arte “designada”] se apresenta proporcionando situações que evocam fortes experiências do “ser” [*of “being”*] mais do que ações que implicam “o que foi feito” [*“having done”*], comum a muito da arte “coisa” que está agora disponível. O trabalho em questão parece distanciar-se da insolúvel dualidade entre objeto e ação.<sup>29</sup>

Esse estar presente da experiência do “ser”, que transforma o ato da experiência de “ação tirada do mundo” em “ação no mundo”, é um modo de situar o corpo coeso. Pois é por meio do corpo que se deve explorar o trabalho, fundindo-se a experiência sensível à obra terminada. Pode-se, então, falar de um *corpo presente*: um corpo não mais diviso entre espírito e carne – como o corpo

<sup>26</sup> “This work de-emphasizes the construction, process and the application of transforming energies to materials. There can be located within this attitude affinities to certain forms of indoor art which are usually tagged ‘environmental’”. Ibid.

<sup>27</sup> “(...) it is located within the one who participates in the experience of this art.” Ibid.

<sup>28</sup> “(...) one is required to be there and to walk around in the work.” Ibid.

<sup>29</sup> “But it is not the physical necessity of duration in order to experience – either walking, adjusting to the dark, listening carefully, etc. – that seems basic to either the outdoor or the indoor mode of art in question. Rather I think it marks itself off in another way from art so obviously involved in presenting itself as ‘action’ taken in the world and revealed in retrospect by objects and residual or implied processes of transformation. It does this by presenting situations which elicit strong experiences of ‘being’ rather than the implied actions of the ‘having done’ common to much ‘thing’ art that is now available. The work in question seems to move away from the insoluble duality between thing and action.” Ibid.

atual do sujeito encarnado de Merleau-Ponty –, que, por estar desempenhando uma ação presente, situa-se na obra, experimentando-a sensivelmente. É esse tipo de vivência que marcará os trabalhos de Morris na década de 1970<sup>30</sup>. Obviamente, essa experiência já é fruto de um “eu” que não encontra mais expressão apenas em um espaço privado mental, apenas em uma fruição óptica. Resulta de uma subjetividade que incorpora o sensível, vendo no corpo um lugar em que o público e o privado coexistem. Mas, a crítica direta a esse tipo de subjetividade artística vivida por esse “eu” privado aparece na segunda parte do artigo, quando Morris comenta o trabalho de três artistas fictícios.

Marvin Blaine, artista que trabalha com obras de *site-specific*, constrói uma câmara subterrânea em uma colina de Ohio. Espécie de cavidade uterina que deve ser acessada por meio de canais estreitos, é “inaugurada” em 22 de junho, dia em que Morris assiste, junto aos outros espectadores, à entrada dos raios do sol de equinócio na sala escavada. Sabendo-se que o equinócio, momento em que o sol corta o equador celeste, fazendo que o dia e a noite tenham igual duração, ocorre no final de março e de setembro, explicita-se que se trata de uma exposição fictícia ou menos precisa do que a quantidade de detalhes e o rigor das descrições desejam fazer transparecer. Ao final do relato, Morris acrescenta que Blaine, milionário excêntrico que autofinancia seus projetos, nega-se peremptoriamente a ser designado como artista.

Depois de Blaine, Morris descreve as obras do californiano Jason Taub, que trabalha com radiofrequências e seus impactos extra-sonoros. Auto-referindo-se como artista, suas obras compõem-se de câmeras em que o visitante é exposto a ondas sonoras tendo sensações físicas mais ou menos agradáveis (curiosamente, o sobrenome Taub significa “surdo” em alemão). O último artista a ser analisado no artigo é Robert Dayton. Como fora tratado com gases anestésicos, depois de ter perdido dois terços de sua capacidade visual e ter tido seu rosto deformado em um acidente com ácido sulfúrico, ele decide fazer grandes câmeras de gás, onde Morris é convidado a entrar para experimentar os efeitos de diferentes substâncias. Ao final da visita, Dayton deixa claro a Morris que não está

---

<sup>30</sup> Esse tipo de experiência, evocada nos “espaços para o *self*” construídos por Morris, será analisada no capítulo 4 desta dissertação.

interessado no mundo artístico, ao gritar: “Dane-se o MoMA, mas veja o que você pode fazer por mim em Auschwitz.”<sup>31</sup>

Percebe-se que esses artistas – Marvin Blaine, que trabalha com *Land Art*, Jason Taub, que trabalha com arte ambiental, e Robert Dayton, espécie de “cientista-gênio-maluco” – são amplamente descritos, assim como suas obras que proporcionam o tipo de experiência definida na primeira parte do texto. E como descrever obras que só podem ser apreendidas por meio da experiência direta? Está claro que é uma tarefa destinada ao fracasso. Além de expor essa impossibilidade, Morris, ao fazer uma espécie de biografia de cada artista que o liga à arte criada por eles, promove um estranhamento entre o tipo de arte (“arte designada”) e o modo usado para analisá-la (uma crítica que mistura a vida à obra artística). Como essa arte se baseia na experiência sensível do observador, não faz sentido tentar descrevê-la ou vinculá-la à subjetividade do artista. É aqui que a crítica ao “eu” promovido pelo mito do “grande artista” se mostra de maneira mais veemente: no absurdo dos personagens – que vão num crescente de bizarria –, a conexão entre a arte e o autor fica inverossímil, evidenciando-se os problemas da noção de autoria que cola um “eu” a uma obra de arte pautada na experiência direta. Além disso, esses vários autores descritos podem ser vistos como pseudônimos de Morris, desdobramentos de um mesmo “eu”; uma vez que trabalham com uma forma de arte pela qual o artista está interessado e que é refletida em muitos de seus trabalhos como *Steam* [vapor] (1969), cujo uso de gás pode remeter ao trabalho de Dayton e *Observatory* [observatório] (1977), que segue a poética da obra de Blaine.

Já no início da década de 1960, Morris questionava a noção de um “eu” estável e centrado, ao expô-lo de várias formas diversas, denotando que assim como não há um único “eu” também não há apenas uma maneira de representá-lo. *I-Box* [caixa-eu] (1962) [Anexo, Figuras 9 e 10] é uma das primeiras obras de Morris a apresentar o “eu” como dividido e instável. O trabalho – uma caixa com uma porta em formato de “I” (o pronome *eu*, em inglês), que uma vez aberta revela uma fotografia de Morris nu e sorridente – não pode ser visto como um auto-retrato convencional. Quando a caixa se encontra fechada, o enorme “I” escrito no *exterior* depende de uma ação mecânica do espectador (o ato de abrir a

<sup>31</sup> “Screw the MoMA, but see what you can do for me in Auschwitz.” MORRIS, R., *The art of existence. Three extra-visual artists: works in process*, p. 33.

porta) para conectar-se ao artista. Isso porque o “eu” é um *shifter*, termo criado pelo linguísta Roman Jakobson para designar palavras cujo significado depende do referente. No caso dos pronomes pessoais em que os referentes são inteiramente contextuais, o significado depende do sujeito que se apresenta como um *eu* ou um *tu* mencionados, ou seja, depende do sujeito que vem ocupar o espaço “vazio” do signo. Assim, o observador, que está habituado a se designar como um “eu”, pode assumir o espaço deixado pelo grande “I” do trabalho. Esse intercâmbio de “eus” entre o espectador e o artista é facilitado por Morris, que faz uma caixa impessoal, pintada com o famoso cinza Jasper Johns<sup>32</sup>, que homogeneiza todas as partes da obra, deixando-a sem nenhuma característica particular que leve um espectador a vê-la como objeto de arte fruto do trabalho de um artista singular.

O aspecto de Morris sem roupas, em pé e com os braços paralelos junto ao corpo, é semelhante ao desenho do “I” que dá forma à porta, numa perfeita imbricação entre o plástico e o escrito, entre a exteriorização do “eu” e o pronome usado para designá-lo. Em *I-Box*, a formação do “eu”, como na primeira fase do estágio do espelho de Lacan, vem pela visualidade e pela linguagem. Uma vez a caixa aberta e o “conteúdo” revelado, este não se adéqua aos parâmetros de artista criador, possuidor de um “eu” interno e centrado. Porque, para o tipo de arte proposta por Morris, a idéia de um “homem interior” não faz sentido, mas sim a de um “eu” que só pode ser revelado como exterior: não existe nenhuma experiência íntima, somente a que pode ser percebida. O tipo de “eu” representado aqui não tem um “conteúdo”, não tem um “interior”. Em *I-Box*, o “eu” não é sujeito, é objeto.

A “experiência íntima” do artista também é desnudada em *Self-Portrait (EEG)* [auto-retrato] (1963). Para o seu auto-retrato, Morris faz um encefalograma calculado de modo a medir um comprimento idêntico ao de sua altura; visando tornar o registro ainda “mais pessoal”, o artista decide pensar em si mesmo durante o procedimento. Aqui, verdadeiramente, o “ato é inseparável do artista”, como escrevia Rosenberg. No entanto, ao escolher um ato mecânico para representar o seu “eu”, está claro que o artista aposta num *self* descentrado. Pois

<sup>32</sup> A designação “cinza Jasper Johns” para a cor usada por Robert Morris, o *Merkin Pilgrim gray*, foi dada por Barbara Rose em seu artigo *ABC art* (1965), que via o pintor, assim como Barnett Newman, como artistas precursores da sensibilidade dos anos 1960.

essa experimentação de si mesmo, captada pelo registro das ondas cerebrais, é dada de forma totalmente exteriorizada. O “eu” buscado nessas obras não pode ser nem um “eu” autobiográfico nem um “eu” expressionista.

*Portrait* [retrato] e *Sem título (silver brain)* [cérebro de prata], do mesmo ano, são outras obras que expõem esse “eu” exterior. *Portrait* é composto de uma prateleira com oito garrafas pintadas de cinza sobre as quais se escrevem seus conteúdos – sangue, suor, esperma, urina, etc. O artista reduz o seu “retrato” a excreções do corpo normalmente rejeitadas. Que noção de subjetividade pode advir desses resíduos? *Sem título (silver brain)*, um dos muitos “cérebros” feitos por Morris, é uma versão em gesso folheado de prata exposta dentro de uma vitrine de vidro. Esta isola a “peça”, remetendo tanto ao pedestal – uma vez que o cérebro, por ser visto como a morada da razão, faculdade mais importante para a filosofia moderna, mereceria, seguindo esse pensamento, destaque sobre os demais órgãos do corpo – quanto às cabines de anatomia que apresentam peças dissecadas. Juntos, os três “retratos” podem ser lidos como uma crítica ao tipo de conhecimento objetivado do corpo humano feito pela ciência, pois propõem um registro mecânico, uma série de amostras e um cérebro em prata como autorretratos, dando um tratamento objetivo a essa forma artística que é considerada, convencionalmente, ideal para atingir o “eu” interior do artista.

Essa emergência do “eu”, por meio de imagens e objetos que conduzem ao lado público do corpo, enfatiza a materialidade lingüística de modo semelhante ao pregado por Ludwig Wittgenstein, pois, sendo oposto à concepção de um “eu” privado, se pauta na exteriorização da linguagem e, conseqüentemente, da significação. Afirmando que “o corpo humano é a melhor imagem da alma humana”<sup>33</sup>, Wittgenstein percebe que os episódios mentais não são previamente dados tendo como expressão secundária o comportamento social (gesto e fala), mas que ambos são conectados. Assim, como fica patente que o mental não se sobrepõe ao físico, frases em primeira pessoa, como “eu estou triste”, deixam de ser entendidas como proferimentos psicológicos de uma alma ou de um cérebro e passam a ser compreendidas como “exteriorizações, expressões da esfera interna que são, sob alguns aspectos, análogas a reações naturais, gestos, caretas, etc.”<sup>34</sup> Nessa filosofia, o “eu” não é mais concebido como um mundo privado oculto por

<sup>33</sup> Ludwig Wittgenstein apud GLOCK, H.-J., *Dicionário Wittgenstein*, p. 90.

<sup>34</sup> GLOCK, H.-J., *Dicionário Wittgenstein*, p. 219.

detrás do nosso comportamento: a linguagem e a gestualidade tornam-se exteriorizações de um “eu” público.

A caixa criada por Morris em *I-Box* não foi a única construída pelo artista. Além das colunas, dos portais e dos poliedros que podem ser vistos como recipientes, o artista faz *Box with the sound of its own making* [caixa com o som de sua própria feitura] (1961): um pequeno cubo de madeira contendo um gravador que reproduz durante três horas e meia os sons capturados no ato da feitura da caixa. Ao ouvir os barulhos da madeira sendo cortada e pregada, o espectador, inserido na dimensão temporal, é forçado a reviver a construção da obra. Nela, a interioridade é o próprio processo. De maneira semelhante aos poliedros cujas formas não-imediatas demandavam uma apreensão distendida no tempo, a experiência da *Box* deve incluir as três horas e meia de sons de sua confecção. Assim como o “eu” não surge espontaneamente de nós mesmos, mas é um *constructo*, uma construção em que estão amarrados corpo e alma, *Box with the sound of its own making* explicita seu processo, fruto do esforço corporal de Morris.

A gênese dessas peças, assim como a de inúmeras outras do início da carreira de Morris – peças que mostram partes/passagens do corpo impressas –, podem ser ligadas à experiência do artista com a dança. Isso porque são objetos moldados e construídos como registros literais de ações. Nesses, em vez do anonimato minimalista, vemos, literalmente, a mão do artista impressa. Como na obra sem título de 1963 constituída de uma pequena vitrine de vidro com duas prateleiras: na prateleira superior vê-se uma luva, localizada exatamente acima de sua impressão deixada em um bloco de chumbo, apoiado na prateleira de baixo; em *Hand and toe holds* [*Mão e dedo do pé agarram*] (1964), vemos duas barras de chumbo retangulares, paralelas, localizadas uma em cima da outra e impressas por marcas de mãos (barra superior) e pés (barra inferior) que parecem tê-las escalado. Segundo Michael Compton e David Sylvester, esses objetos neodadá (como os chamam os críticos) são “reiteraões da pintura expressionista abstrata como registro da presença do artista.”<sup>35</sup> Para o artista, “existe nessas peças (dos anos 1963-64) uma tendência (...) a atingir fisicamente um conjunto de ações e de reações. (...) Tipos de energia, diferentes fontes de energia, de trajetórias. Acredito

<sup>35</sup> “(...) restatement of the abstract expressionist account of a painting as the record of the presence of the artist.” COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 51.

que se tratasse de qualquer coisa mecânica.”<sup>36</sup> Essas primeiras obras, portanto, apontam questões constantes da obra de Robert Morris – explicitação do processo, exteriorização, participação ativa do espectador – como percebe a crítica Barbara Rose em um artigo de 1963:

Participação forçada da parte do espectador é o que Morris requer: ou devemos assistir ao processo de feitura, ou devemos abrir portas, se somos curiosos, para ter acesso aos seus segredos. Mas Morris não propõe enigmas, ele dá as respostas: a caixa responde à pergunta de como foi feita, o encefalograma registra os processos de pensamento do artista, a caixa “Eu” [“I” box] mostra como o artista é sem roupa. Então, aparentemente, o propósito desses objetos é revelar, desnudar com franqueza a constituição física e mental do artista. No entanto, o que realmente apreendemos? Absolutamente nada. (...) Essa completa impessoalidade, uma espécie de criação de equações ou de equalizações de tudo o que é físico ou mental, finge revelar o segredo da existência e, ao final, entrega o nada.<sup>37</sup>

### 3.1. “Notas sobre dança”

Notamos que, no decorrer da década de 1950, o foco do trabalho artístico muda do objeto formal pronto para a ação ou o processo de criá-lo. O estúdio do artista se torna um local de estudo, local destinado não mais à elaboração de obras, mas ao pensar artístico<sup>38</sup>, como percebem os críticos Lucy Lippard e John Chandler no

<sup>36</sup> “Il existe dans ces pièces (des années 1963-64) une tendance (...) à achever physiquement un ensemble d’actions e de réactions. (...) Des sortes d’énergie, différentes sources d’énergie, des trajectoires. Je crois qu’il s’agissait de quelque chose de mécanique.” CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris: catálogo*, p. 219-220 (Entrevista de Robert Morris feita por Jack Burnham em 1975).

<sup>37</sup> “Forced participation on the part of the spectator is what Morris demands: either we must assist the actual making, or we must open doors to learn their secrets if we are at all curious. But Morris asks no riddles, he gives answers: the box answers the question of how it was made, the electroencephalogram records the thought processes of the artists, the ‘I’ box shows how the artist looks without his clothes on. So, seemingly, the purpose of these objects is to reveal, to lay bare with candour the total physical and mental make-up of the artist. Yet, what do we learn really? Absolutely nothing. (...) This complete impersonality, a kind of making equations or equalizing of all that is physical or mental, pretends to give the secret of being and finally yields nothingness.” ROSE, B., *New York Letter: Robert Morris*, p. 194.

<sup>38</sup> É interessante notar que Morris usou o espaço da galeria de arte como ateliê em uma obra processual chamada *Continuous Project Altered Daily* [*Projeto contínuo alterado diariamente*] (1969), que depois deu nome a uma coreografia de Yvonne Rainer e ao livro publicado em 1993 que reúne os escritos do artista. Sobre essa obra, Morris comenta em 1972: “Há alguns anos eu fiz uma obra em que usei uma galeria como estúdio, onde trabalhei todos os dias com um determinado número de materiais, terminando com a peça finalmente sendo levada embora e com algumas fotografias deixadas como registro. Era um desenvolvimento, suponho, da idéia original de que as coisas têm uma quantidade de existências possíveis, e não um tipo de existência definitivo, terminado.” “A couple of years ago I did a piece where I more or less



artigo *The Dematerialization of Art* [a desmaterialização da arte] (1968). Como resultado dessa mudança focal, o objeto artístico tem sua definição expandida e é situado no espaço-tempo. É a invasão do teatro, ou seja, da ênfase na dimensão temporal nas artes plásticas, como frisa Michael Fried em seu *Arte e Objetividade*. A arte não pode mais ser estabelecida por parâmetros próprios a cada esfera artística, uma vez que requer não só outros critérios de crítica<sup>39</sup>, como demonstram as reações violentas ao artigo de Fried, mas também o entrecruzamento entre diferentes artes – pictórica, escultórica, teatral, cinematográfica. Sobre esse hibridismo, Lippard e Chandler escrevem, um ano depois de Fried e com mais abertura:

Assim, os projetos extremamente “frios” e repelentes de Donald Judd, Sol Lewitt e outros têm muito em comum com as ambições sinestésicas menos evoluídas, mas talvez mais férteis, de Robert Whitman, Robert Rauschenberg e Michael Kirby, ou com a dança de Yvonne Rainer e Alex Hay, entre outros. Essa asserção é claramente ilustrada pelo trabalho de Robert Morris, que trabalha idéia como idéia, idéia como objeto e idéia como performance. Na verdade, a mídia performance está virando “terra de ninguém” ou “de todo mundo”, na qual artistas visuais, de estilos muitas vezes completamente diversos, podem se encontrar e até mesmo concordar. Na medida em que o elemento temporal se torna um ponto focal para tantos experimentos em artes visuais, aspectos da dança, do cinema e da música transformam-se em prováveis adjuntos para a pintura e a escultura, que, por sua vez, podem ser absorvidas de maneiras inesperadas pelas artes performáticas.<sup>40</sup>

Essa pluralidade observada no trabalho de Robert Morris deve-se em grande parte a seu envolvimento com a dança.

---

used a gallery situation as a studio, where I just worked everyday with a certain number of materials, ending up with the piece finally just being taken away and some photographs left. That was a development, I suppose, of the original idea that things have a number of possible existences, rather than any definitive, ended kind of existence.” BONITO OLIVA, A., *Dialoghi d’Artista: incontri con l’arte contemporanea 1970-1984*, p. 77. Essa obra mostra tanto o hibridismo do período, em seu diálogo com a dança, como a vontade de transcender os limites do objeto de arte, na extrapolação dos espaços estúdio-galeria e na desmaterialização da obra de arte, da qual restam apenas fotografias.

<sup>39</sup> Sobre a abertura dos cânones da arte e da crítica, cf. STEINBERG, L., *Outros critérios*. Nesse artigo de 1972, Steinberg analisa os embates entre artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns e o predomínio da estética formalista no ambiente cultural de Nova York nas décadas de 1950 e 1960.

<sup>40</sup> “Thus the extremely cool and rejective projects of Donald Judd, Sol Lewitt and others have a good deal in common with the less evolved but perhaps eventually more fertile synesthetic ambitions of Robert Whitman, Robert Rauschenberg and Michael Kirby, or the dance of Yvonne Rainer and Alex Hay, among others. This fact is most clearly illustrated by the work of Robert Morris, who deals with idea as idea, idea as object and idea as performance. In fact, the performance media are becoming a no man’s or everyman’s land in which visual artists whose styles may be completely at variance can meet and even agree. As the time element becomes a focal point for so many experiences in the visual art, aspects of dance, film and music become likely adjuncts to painting and sculpture, which in turn are likely to be absorbed in unexpected ways by the performing arts.” LIPPARD, L.; CHANDLER, J., *The dematerialization of art*, p. 204.

Um dos fatores que possibilita essa fusão entre as artes percebida pelos críticos é que as preocupações e os objetivos dos artistas de vanguarda são parecidos, independentemente do meio em que atuem. Como esclarece a abertura do artigo *A Quasi Survey of Some “Minimalism” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A* [uma quase pesquisa sobre algumas tendências “minimalistas” na atividade dança quantitativamente mínima no meio da pletora, ou uma análise do Trio A], de Yvonne Rainer, bailarina e coreógrafa que migra para o cinema na década de 1970:

#### OBJETOS

Eliminar ou minimizar

1. a presença da “mão do artista”	fraseado
2. relação hierárquica entre as partes	desenvolvimento e clímax
3. textura	variação: ritmo, forma e dinâmica
4. referência à figura	personagem
5. ilusionismo	performance
6. complexidade e detalhe	variedade: frases e campo espacial
7. monumentalidade	movimento virtuoso e corpo totalmente alongado

#### DANÇA

Substituir

1. fabricação de fábrica	energia e movimentos “achados”
2. formas unitárias	igualdade de partes
3. superfícies ininterruptas	repetição e eventos discretos
4. formas não-referenciais	performance neutra
5. literalidade	tarefas ou atividades de tarefas [ <i>tasklike activity</i> ]
6. simplicidade	ação, evento ou tom singular
7. escala humana	escala humana <sup>41</sup>

Por esse quadro comparativo, percebe-se o quanto os interesses artísticos de Rainer estavam conectados com as artes visuais, especificamente com o minimalismo e as *Notes on Sculpture* de Morris. Não por coincidência: os dois artistas se conheciam e foram parceiros no grupo de dança Judson Dance Theater.

Esse intercâmbio entre artistas era freqüente em um pólo cultural como Nova York, principalmente depois que a arte como disciplina foi incluída nas universidades e que artistas de diversas áreas puderam encontrar-se em sala de aula e realizar projetos juntos, dentro ou fora dela. Nesse ambiente, o Judson

<sup>41</sup> RAINER, Y., *A quasi survey of some “minimalism” tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of trio A*, p. 263.

Dance Theater pode ser visto como um exemplo do pluralismo da época, porque sua característica “foi a sua variedade – a revigorante multiplicidade de perspectivas e métodos, proveniente tanto da tolerância quanto da participação de artistas instruídos em campos diferentes (...)”<sup>42</sup>.

O Judson Dance Theater inicia-se oficialmente em 1962 com a apresentação do “fim de recital da turma”<sup>43</sup>. Esse “recital da turma” era o resultado da oficina realizada no estúdio de dança de Merce Cunningham. O curso – composição para a dança – fora ministrado pelo músico Robert Dunn, que estudara com John Cage e era casado com Judith Dunn, bailarina de Cunningham. Nota-se que, analogamente a seus componentes, o grupo teve desde o princípio um caráter plural e uma disposição para a interdisciplinaridade: “Todo mundo que estivesse fazendo qualquer coisa que, obviamente, não fosse moribunda ou acadêmica estava envolvido, indo uns às apresentações dos outros e colaborando em eventos, sem se importar quão díspares fossem suas formas, métodos e objetivos.”<sup>44</sup> Faziam parte do Judson Dance Theater artistas como: Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Deborah Hay, Ruth Emerson, Fred Herko, Elaine Summers e Steve Paxton. Além de Morris, colaboraram artistas sem formação em dança, como Robert Rauschenberg e Alex Hay.

Em parceria com esse grupo e baseado em suas pesquisas – que visavam estabelecer uma nova forma de movimento, livre do espaço e do tempo idealizados do balé clássico ou moderno – é que Morris coreografa suas cinco peças de dança<sup>45</sup>. Em todas elas são explorados, em contraponto aos gestos metafóricos que representam as emoções do personagem ou do dançarino, os gestos de tarefa (*tasklike activity*), que impõem um tempo pautado em ações. Estas visam ao envolvimento do corpo em movimento com objetos (*stage props*) ou com espaços literais. Em sua análise desse período – o artigo *Notes on Dance* [notas sobre dança] (1965) –, Morris escreve sobre essas incursões: “Eu não fui o primeiro a tentar tais alternativas. Simone Whitman, juntamente com outros, já explorara as possibilidades inerentes às situações de ‘regras’ ou às estruturas semelhantes às de jogo; ambas requerem que o *performer* responda a deixas que podem, por exemplo, indicar mudanças na altura ou na posição espacial.” Assim,

<sup>42</sup> BANES, S., *Greenwich Village 1963. Avant-garde, performance e o corpo efervescente*, p. 98.

<sup>43</sup> Ver *ibid.*, p. 94.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>45</sup> *Arizona* (1963), *21.3* (1964), *Check* (1964), *Waterman Switch* (1965) e *Site* (1965).

essas regras e deixas marcadas com rigor transformam as coreografias em um cumprimento de tarefas, reduzindo a dança de “atuação a ação”<sup>46</sup>. Descrevendo uma das coreografias da bailarina, Morris comenta sobre o uso de regras (*rules*) e tarefas (*tasks*) e o de objetos (*stage props*):

Em 1961 Simone Whitman realizou em um *loft* de Nova York um concerto em que se usavam dispositivos como um plano inclinado de 45°, composto por um quadrado de aproximadamente 0,8 m<sup>2</sup> com várias cordas caindo de seu topo. Os *performers* podiam escalá-lo, passar entre eles mesmos e descansar quando estivessem cansados – tudo isso utilizando as cordas. As regras eram simples e não constituíam uma situação de jogo, mas indicavam uma tarefa, enquanto o dispositivo, o plano inclinado, servia de estrutura para as ações. (...) Aqui, focados claramente pela primeira vez, estavam dois modos distintos pelos quais novas ações poderiam ser implementadas: regras ou tarefas [*tasks*] e dispositivos (ela os chamava “construções”) ou objetos.<sup>47</sup>

Esses dois modos distintos de se proporem novas ações – as regras ou tarefas e os dispositivos ou objetos – levam, respectivamente, a um enfoque no corpo presente e no processo. Isso porque o movimento encontrado, ao se cumprirem regras ou ao se desempenharem tarefas, evita qualquer metáfora; uma vez que o ato deixa de ser inseparável da biografia do artista e torna-se uma ação livre de qualquer psicologismo, ele pode apenas refletir um “eu” símile ao registrado em *Self-Portrait*, um “eu” exteriorizado. Ao representar um movimento que não é fruto de um corpo diviso, mas de um corpo situado, esse ato ressalta a experiência corporal no espaço-tempo.

Os dispositivos e objetos, por sua vez, por não possuírem nenhum interesse específico para o artista, sendo apenas “os meios com os quais lidar com problemas específicos”<sup>48</sup>, não representam formas estéticas, mas sim “coisas” para ajudar o corpo em movimento. Desse modo, além do evidente foco corporal, essas danças enfatizam a obra como processo e não como resultado, pois privilegiam o

<sup>46</sup> “I was not the first one to attempt such alternatives. Simone Whitman, together with others, had already explored the possibilities inherent in a situation of ‘rules’ or gamelike structures which required the performer to respond to cues which might, for example, indicate changes in height or spatial position. (...) from performance to action.” MORRIS, R., *Notes on dance*, p. 168.

<sup>47</sup> “In 1961 Simone Whitman held a concert in a loft in New York. This concert involved the use of such devices as a 45° inclined plane about eight feet square with several ropes coming from the top of it. Performers were allowed to climb up the plane, pass between each others and rest when tired – all by means of ropes. Here the rules were simple and did not constitute a game situation but rather indicated a task while the device, the inclined plane, structured the actions. (...) Here focused clearly for the first time were two distinct means by which new actions could be implemented: rules or tasks and devices (she termed them ‘constructions’) or objects.” *Ibid.*

<sup>48</sup> “The objects I used held no inherent interest for me but were means for dealing with specific problems.” *Ibid.*, p. 169.

tempo da realização da obra pelo artista, o tempo em que ele conduz a ação e dá corpo ao espaço com sua presença física. Ou seja, abandona-se um tempo sintético (o tempo da apresentação de uma narrativa) em favor de um tempo operacional (o tempo da experiência): um tempo símile ao do registro sonoro de *Box with the sound of its own making*.<sup>49</sup>

É devido a seu envolvimento com a dança e o teatro experimentais que Morris constrói o que pode ser considerado sua primeira escultura, *Column* [coluna] (1960), concebida para ser utilizada em um evento no *Living Theater*. Rosalind Krauss, em *Caminhos da Escultura Moderna*, escrito em 1977, relata o espetáculo:

Abrem-se as cortinas. No centro do palco vê-se uma coluna erguendo-se verticalmente a 2,40 m de altura, com 60 cm de lado, feita de compensado pintado de cinza. Não há mais nada no palco. Durante três minutos e meio, nada acontece; ninguém entra ou sai. Subitamente a coluna desaba. Passam-se outros três minutos e meio. Fecham-se as cortinas.<sup>50</sup>

Pela descrição desse *stage prop*, nota-se que não há diferença visual entre ele e os trabalhos escultóricos seguintes do artista; de fato, Morris exporá versões de *Column* em galerias e museus e já havia descrito sua forma como exemplo de escultura *Blank Form* [forma em branco] no texto de 1960-1961 escrito para a antologia Fluxus. Percebe-se que, apesar de Morris não ter continuado sua incursão pela dança, esse período é particularmente importante para a sua obra, levando críticos a afirmar que “para Morris o trabalho minimalista começou como pretexto para um contato corporal; é mais para ser usado do que para ser olhado, um *stage prop* (...)”<sup>51</sup>.

Em *Column*, o encontro espectador/obra ocorre por meio da percepção espaço-temporal. A falta de interesse visual – característica que mais tarde Morris descreverá como fundamental para a obra pautada no processo e na experiência direta do observador, como no texto de 1971 citado – aliada à falta de dramaticidade privam a platéia de qualquer resposta que não seja a expectativa de uma ação e o seu consecutivo tédio, reações que enfatizam a percepção temporal,

<sup>49</sup> A distinção entre um tempo sintético e um tempo operacional na dança foi feita pela crítica Annette Michelson, em uma análise sobre o trabalho de Yvonne Rainer, como cita KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 282.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>51</sup> “For Morris, the Minimal work began as the pretext for a bodily encounter; it is a thing to use more than something to look at, a stage prop (...)”. MEYER, J., *Minimalism*, p. 25.

tornando o espectador consciente dos três minutos e meio de cada ocupação espacial. Além disso, ao apresentar a mesma forma disposta de dois modos diversos no espaço, o artista trabalha o mesmo princípio explicitado nos poliedros e publicado nas *Notes on Sculpture*: o objeto de arte captura a dimensão temporal por meio da ocupação do espaço. Como a significação não preexiste à experiência, a visão da coluna vertical difere da visão da horizontal; com isso, rompe-se com a idéia de que uma forma é única e estável, sendo, como mostra a experiência direta, dependente da percepção humana.

*Column* ocupa o palco e atua como um corpo<sup>52</sup>, crítica que seria feita à escultura de Robert Morris da década de 1960 pelo crítico Michael Fried. Em seu artigo de 1967, ele nota uma característica agressiva e ameaçadora nos objetos minimalistas, “uma espécie de presença de palco”, porque a experiência “desconcertante” dessa escultura não era diferente de “ser mantido à distância, ou ser invadido, pela presença silenciosa de outra *pessoa*”<sup>53</sup> (Grifo do autor). A escultura tradicional se pauta nas qualidades metafísicas dos materiais para criar um elo entre o objeto exposto e o observador. O mármore que imita a maciez da carne, o ferro que se curva parecendo reagir às forças do ambiente, promovem um caráter antropomórfico à escultura tanto pela mimese da forma biomórfica quanto pela mimese da orientação postural. Segundo Morris, “superfícies sob tensão são antropomórficas: elas estão sujeitas às tensões de trabalho, assim como o corpo quando está em pé. Objetos que não projetam tensões estabelecem mais claramente sua separação do homem.”<sup>54</sup>

A insinuação de antropomorfismo em uma escultura estática, quadrada e pintada de cinza seria ingênua, se Fried não tivesse percebido que os trabalhos em questão radicalizavam a postura até então passiva do espectador diante da obra, exigindo uma redefinição constante de sua posição e percepção: “Diz-se que uma coisa é dotada de presença quando ela exige do observador que a leve em

<sup>52</sup> Principalmente quando se considera a intenção de Morris de “vestir” a coluna e derrubá-la com o peso de seu corpo, o que se mostrou inviável e foi solucionado por um fio atado à coluna e puxado por Morris, localizado em um espaço extracênico, como conta Krauss. Por esse estratagemas, a idéia original do artista foi mantida: que a coluna parecesse se mover por conta própria, o que reforça sua equiparação a um “ator”. Cf. capítulo 6 de KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*.

<sup>53</sup> FRIED, M., *Arte e Objetividade*, p. 136.

<sup>54</sup> “Surfaces under tension are anthropomorphic: they are under the stresses of work much as the body is in standing. Objects that do not project tensions state most clearly their separateness from the human.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 3: notes and non sequiturs*, p. 38.

consideração, que a leve *a sério* – e quando o acatamento desse requisito consistir simplesmente em estar-se *consciente* da coisa e, por assim dizer, agir de acordo com essa condição.”<sup>55</sup> (Grifos do autor) Como Fried escreve, as esculturas de Morris tendiam a criar uma presença paralela à do espectador: uma presença que é mais propriamente *sentida* do que *reconhecida*. Revendo esse período em 1969, o artista anota na quarta parte de suas *Notes on Sculpture*:

O objeto de arte específico dos anos 1960 não é tanto uma metáfora para a figura quanto uma existência paralela a ela. Ele compartilha a resposta perceptiva que temos diante das figuras. É essa, sem dúvida, a razão por que respostas cinéticas generalizadas e subliminares são fortes em face do objeto de arte. Essas respostas são freqüentemente reprimidas ou negadas por parecerem tão patentemente inapropriadas diante de formas não antropomórficas; no entanto, elas estão ali. Mesmo de modo morfológicamente sutil, a arte do tipo objeto está ligada ao corpo. Como ele, ela é confinada na forma simétrica e na homogeneidade de material: uma forma, um material (no máximo dois) tem sido a regra para a arte tridimensional dos últimos anos.<sup>56</sup>

Sem possuir uma aparência biomórfica ou um espaço tensivo, se a coluna de 1961 equivale a um “ator”, é por sua escala e forma de ocupação no espaço: o espaço vertical do corpo em pé e o espaço horizontal do corpo deitado. Essa ocupação não-dramática do espaço ressalta características como o peso e a gravidade, qualidades do corpo que Morris explora em suas danças e esculturas. No *Notes on Dance*, o artista deixa patente a importância que o corpo assume:

Meu envolvimento com o teatro tem sido com o corpo em movimento. (...) Em retrospecto, parece um valor constante que foi preservado. Desde o princípio eu quis evitar as qualidades de alongamento, de torção, antigravitacionais, que não só dão ao corpo uma definição e um papel de “dançarino”, como qualificam e delimitam os seus movimentos. O desafio era achar um movimento alternativo.<sup>57</sup>

<sup>55</sup> Ibid.

<sup>56</sup> “The specific art object of the 1960s is not so much a metaphor for the figure as it is an existence parallel to it. It shares the perceptual response we have toward figures. This is undoubtedly why subliminal, generalized kinesthetic responses are strong in confronting object art. Such responses are often denied or repressed because they seem so patently inappropriate in the face of non-anthropomorphic forms, yet they are there. Even in subtle morphological ways, object-type art is tied to the body. Like the body, it is confined within symmetry of form and homogeneity of material: one form, one material (at most two) has been pretty much the rule for three-dimensional art for the last few years.” Id., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 54.

<sup>57</sup> “My involvement in theater has been with the body in motion. (...) In retrospect this seems a constant value which was preserved. From the beginning I wanted to avoid the pulled-up, the turned-out, antigravitational qualities that not only give a body definition and role as a ‘dancer’ but qualify and delimit the movement available to it. The challenge was to find alternative movement.” Id., *Notes on dance*, p. 168.

Portanto, o corpo almejado por Morris, e de um modo geral pelo Judson Dance Theater, não difere do teorizado na época ou do solicitado pelos artistas plásticos em suas obras. Trata-se de um corpo que situa o espectador no mundo, que lhe dá a possibilidade de perceber as coisas por meio dele, em uma vivência direta. E esse corpo permite que o espaço seja visualizado como um local pragmático: não sendo metaforizado, ou seja, não tendo implicações psicológicas e interiores, ele se mostra como um espaço aberto à ação, inclusive à do espectador. Se esse espaço aberto à atividade do espectador não é explorado nas coreografias de Morris, que mantêm uma estrutura tradicional<sup>58</sup> conservando a divisão entre palco e platéia, ele está presente no espaço criado por seus objetos plásticos.

O corpo do espectador é solicitado a entrar em ação já nos primeiros objetos de Morris, largamente influenciados pelos *stage props* usados nas danças. Assim como estes, os objetos de arte demandam uma tarefa, incluindo o espectador, que assume o papel do dançarino na dinâmica temporal da peça. *Pine portal* (1961), portal de pinho, como indica o título, pressupõe que o espectador o atravesse, passe de uma situação a outra; *Sem Título (box for standing)* [caixa para estar de pé] (1961) [Anexo, Figura 7], caixa de madeira feita na exata medida de Morris, pressupõe o entrar, o acomodar-se e o sair; *Wheels* [rodas] (1963) [Anexo, Figura 8], duas rodas grandes ligadas por um eixo, pressupõe o movimento, a rotação. Por não apresentarem nenhum interesse visual específico que justifique uma apreciação somente óptica, esses objetos não fazem sentido isolados, mas precisam da ação do corpo para serem compreendidos: dependem de um entrelaçamento fenomenológico do corpo com o mundo. Esses objetos sugerem uma correlação entre espaço/corpo/ação, numa demanda cinética ao espectador.

As fotografias de algumas obras coordenadas por Morris mostram a necessidade da interação do objeto com o corpo para que o trabalho aconteça. Em *Sem Título (box for standing)* e em *Wheels*, o artista se faz fotografar em interação com os objetos. Na primeira foto, ele aparece ocupando o espaço vazio do interior

<sup>58</sup> A única dança de Morris que rompe com a separação entre a ação artística e a audiência é a coreografia *Check*, de 1964. Apresentada em um espaço do Moderna Museet, em Estocolmo, a coreografia dispunha de 40 *performers*, homens, mulheres e crianças, que se dispersavam entre o público e, a um dado sinal, dividiam-se em dois grupos que realizavam movimentos coordenados. Dada a dispersão dos “dançarinos” – que vagavam entre espectadores espalhados e cerca de 700 cadeiras ordenadas de forma aleatória –, a *performance* praticamente não era notada.



da caixa. Na segunda, em pé com os braços abertos, equilibrando-se sobre o eixo das rodas. Por meio dessas imagens, Morris denota não só o imperativo do contato corporal com um objeto que dita uma “tarefa”, mas como o corpo serve de “medida”, uma vez que não se podem perceber as obras sem compará-las ao corpo do artista. O corpo é usado como “escala”, tal como fora escrito na *Notes on Sculpture, Part 2* (1966): “Na percepção de tamanhos relativos, o corpo humano entra no *continuum* total de tamanhos e se impõe como uma constante na escala. (...) A conscientização da escala se dá pela comparação entre a constante, o tamanho do corpo da pessoa e o objeto.”<sup>59</sup>

Perguntado sobre o modo como o corpo humano se relaciona com o objeto, Morris responde:

A presença do corpo, a presença do trabalho que reflete o corpo, a escala corporal e esta refletindo a escala do trabalho, que se volta, por sua vez, para a pessoa, são, eu acho, a maneira de ver o trabalho, de experimentá-lo. Mas, de modo algum, nos termos de equivalência antropomórfica entre o trabalho e o corpo.<sup>60</sup>

Assim, não se pautando mais em correspondências antropomórficas, a apreensão pública do objeto depende da escala humana, pois perceber a obra em seus aspectos exteriores não é focar apenas no objeto, mas também na escala em relação ao corpo do observador, no espaço a ser ocupado entre este e a obra, e na demanda cinética sofrida pelo corpo: “Coisas numa escala monumental incluem mais termos necessários para sua apreensão do que coisas menores que o corpo humano, ou seja, o espaço real onde elas existem e as demandas cinestésicas suportadas pelo corpo”<sup>61</sup>. Por meio de outras fotos como as de *Steam* (1969) [Anexo, Figura 11] e de *Observatory* (1971) [Anexo, Figuras 12, 13 e 14] – obras que não podem ser classificadas de objetos, mas que determinam ambientes –, percebe-se que o corpo não só fornece a escala para objetos, como dá a justa

<sup>59</sup> “In the perception of relative size, the human body enters into the total continuum of sizes and establishes itself as a constant on that scale. (...) The awareness of scale is a function of the comparison made between that constant, one’s body size, and the object.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 11 e 13.

<sup>60</sup> “The fact of the body, the fact of the work reflecting back to the body, its scale, and that in turn reflecting the scale of the work to the person is very much, I think, a feature of seeing it, experiencing it. But not in terms of anthropomorphic kinds of equivalents in the work for the body in any way.” COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 20.

<sup>61</sup> “Things on a monumental scale then include more terms necessary for their apprehension than objects smaller than the body, namely, the literal space in which they exist and the kinesthetic demands placed upon the body.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 2*, p. 14.

medida ao espaço. Medida subjetiva, como as marcadas pelas régua de *Three rullers* (1963).

No mesmo ano de *Pine portal*, Morris constrói *Sem título (Pine portal with mirrors)* [portal de pinho com espelhos]. Quase iguais, os dois só se diferenciam porque o segundo portal possui o lado interno revestido de espelhos. Se a tarefa proposta é a mesma, caminhar através da moldura, a experiência muda: muito pequeno para refletir o corpo humano imóvel, o lado interno reflete o movimento. Espaço interior onde se projeta o exterior do corpo (a estratégia do uso do espelho amplia o movimento), fazendo-o reverberar na impressão efêmera captada. Essa imagem móvel faz flagrante o processo: torna-se o resquício do corpo que passa – resto de uma ação. Uma poética da transitoriedade semelhante à encontrada nos textos *Anti Form* (1968) e *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects* (1969).

### 3.2. “Anti form”

Com a antifoma, Morris deseja fundir o processo ao objeto pronto, resolvendo o problema das formas preestabelecidas racionalmente. O artista percebe que o objeto minimalista, apesar de ter rompido com a representação antropomórfica, era uma forma estipulada anteriormente ao processo, preexistente à elaboração da obra:

O que foi importante para os anos 1960 foi a necessidade de reconstituição do objeto como arte. Objetos foram um primeiro passo óbvio contra o ilusionismo, a alusão e a metáfora. (...) Não é especialmente surpreendente que a arte rumo a uma maior concretude e contra o ilusório iria apoiar-se nas imagens essencialmente idealizadas do geométrico. (...) A demanda por imagens que poderiam ser controladas mentalmente, manipuladas e, acima de tudo, isoladas, era, por um lado, uma preconcepção estética e, por outro, uma necessidade metodológica. Objetos foram o arcabouço imagético a partir do qual a arte de 1960 se materializou. E construir objetos exige uma pressuposição da imagem total. A arte dos anos 1960 era uma arte de representação de imagens. Mas, a representação como método parece primitivo, pois envolve implicitamente a noção das formas como anteriores à matéria.<sup>62</sup>

<sup>62</sup> “What was relevant to the 1960’s was the necessity of reconstituting the object as art. Objects were an obvious first step away from illusionism, allusion and metaphor. (...) It is not especially surprising that art driving towards greater concreteness and away from the illusory would fasten on the essentially idealistic imagery of the geometric. (...) The demand for images that could be mentally controlled, manipulated and above all, isolated was on the one hand an esthetic preconception and on the other a methodological necessity. Objects provided the imagistic ground out of which 1960s art was materialized. And to construct objects demands

Assim, o objeto minimalista geométrico, com sua idealização e preconcepção, não foge à dualidade moderna. Além de criticar a abstração geométrica minimalista, Robert Morris opõe-se à exigência da ordenação serial da obra e do conseqüente uso de material rígido que ela impõe. Ao analisar esse tipo de ordem em seu artigo *Anti Form*, percebe que a serialidade resultou numa obsessão pelo “objeto bem-construído” (*well-built thing*), banindo o uso de qualquer material não-rígido. O autor observa que:

O que continua problemático nesses esquemas é o fato de qualquer ordenamento de unidades múltiplas ser uma ordem imposta, não possuindo nenhuma relação inerente à “física” dessas unidades. Organizações permutadas, progressivas ou simétricas têm um caráter dualístico em relação à matéria que distribuem. (...) Essa dualidade é estabelecida pelo fato de que uma ordem, qualquer ordem, está operando além das coisas físicas.<sup>63</sup>

A dissolução da forma na obra de Morris já pode ser vista no uso do metal vazado para a construção dos poliedros. Feitos em malha de alumínio com formas abertas e dobradas, essas obras, em função de sua transparência, podem ser compreendidas como um primeiro passo fora da estética minimalista. Obras como *Slung mesh* [*Malha atirada*] e *Floor grid* [*Grade de chão*], ambas de 1968, ano da publicação do artigo *Anti Form*, não obstante suas formas rígidas e únicas, já lidam com preocupações perceptivas diversas dos poliedros minimalistas: segundo o catálogo da exposição na Tate Gallery (1971), Morris teria usado essa malha vazada porque ela permitia ao espectador ver através dela, podendo capturar, assim, o objeto inteiro em um lance de vista, em vez de ter que desvelá-lo por indução perceptiva<sup>64</sup>. Com isso, o espectador não precisava mais caminhar ao redor do objeto, abrindo outras possibilidades de recepção e percepção.

Não por coincidência, o texto *Anti Form* é publicado quando Morris expunha pela primeira vez trabalhos com feltro<sup>65</sup> [Anexo, Figura 15]. Relendo

---

preconception of a whole image. Art of the 1960s was an art of depicting images. But depiction as a mode seems primitive because it involves implicitly asserting forms as being prior to substances.” Id., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 66-67.

<sup>63</sup> “What remains problematic about these schemes is the fact that any order for multiple units is an imposed one that has no inherent relation to the physicality of the existing units. Permuted, progressive, symmetrical organizations have a dualistic character in relation to the matter they distribute. (...) The duality is established by the fact that an order, any order, is operating beyond physical things.” Id., *Anti form*, p. 42-43.

<sup>64</sup> Cf. COMPTON, M.; SYLVESTER, D., *Robert Morris*, p. 85.

<sup>65</sup> O texto é publicado na revista *Artforum* em abril e a exposição individual do artista na Galeria Leo Castelli, em Nova York, vai de 20 de abril a 11 de maio de 1968. Convém lembrar que o

Pollock, Morris havia percebido que a gravidade tornara-se uma ferramenta para a construção da obra e que era essa gravidade, em última instância, que denunciava o processo no trabalho finalizado.

Dos expressionistas abstratos, somente Pollock foi capaz de recuperar o processo e mantê-lo como parte da forma final do trabalho. Essa recuperação envolveu um profundo repensar do papel tanto da matéria quanto das ferramentas na feitura da obra. O bastão que derrama a tinta é uma ferramenta que revela a natureza da fluidez da tinta. Como qualquer outra ferramenta, ele ainda controla e transforma a matéria. Mas, diferentemente do pincel, tem muito mais afinidade com a matéria, porque explicita as tendências inerentes e propriedades dela. De certo modo, Louis se aproximou ainda mais da matéria, uma vez que usou o próprio recipiente da tinta para derramá-la. Pensar que a pintura tem alguma natureza óptica inerente é ridículo.<sup>66</sup>

Assim, o escultor também desenvolve seus trabalhos na horizontal, método responsável, segundo Morris, pela redefinição das noções de peso e entropia na obra do pintor norte-americano. Percebendo a forma como uma luta para manter-se firme diante da força da gravidade, manter-se verticalmente intacta, a “antiforma” seria, por oposição analógica, o que não pode resistir a essa força. É interessante notar que, com a releitura do trabalho de Pollock, é a primeira vez que Morris faz um elo entre a pintura e a escultura, começando a rever opiniões, como a expressa na primeira parte de suas *Notes on Sculpture*: “um objeto pendurado na parede não se confronta com a gravidade, ele timidamente resiste a ela.”<sup>67</sup>

Os feltros trabalhados por Morris são submetidos a um processo de cortes sistemáticos, perturbando sua forma geométrica, mesmo quando esses cortes são também geométricos. Todo esse processo é realizado no chão e sem estudos prévios. Em seguida, os feltros podem ser dispostos no chão ou pendurados na parede. Neste último caso, a irregularidade aparece quando o feltro é levantado e suspenso por ganchos. Nesse percurso chão-parede, espécie de contramão da via

---

feltro é diferente do tecido. Sendo prensado e não tramado, distancia-se de toda uma tradição manual para se impor como material industrial.

<sup>66</sup> “Of the Abstract Expressionists, only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of work. Pollock’s recovery of process involved a profound rethinking of the role of both material and tools in making. The stick that drips paint is a tool that acknowledges the nature of fluidity of paint. Like any other tool, it is still one that controls and transforms matter. But unlike the brush, it is in far greater sympathy with matter because it acknowledges the inherent tendencies and properties of that matter. In some ways Louis is even closer to matter in his use of the container itself to pour the fluid. To think that painting has some inherent optical nature is ridiculous.” MORRIS, R., *Anti form*, p. 43.

<sup>67</sup> “(...) an object hung on the wall does not confront gravity; it timidly resists it.” Id., *Notes on sculpture*, p. 224.

da arte contemporânea, os feltros deformam-se sob a ação da gravidade, mostrando rasgos abertos na superfície do tecido, e não podem ser definidos nem como figura, nem como fundo, mas, de acordo com Morris, como “material com forma passageira”<sup>68</sup>.

Assim, os trabalhos não se revestem de uma aparência *formal* ao serem pendurados verticalmente na parede; na verdade, escapam ao peso da tradição e da convenção, porque são percebidos como formas em processo. As obras antifoma de Morris são “momentos formais” sem configuração definitiva. Estão sob a ação do peso e da entropia – é notório que se modificarão, seja com a ação dos anos (tempo), seja com um deslocamento (espaço). A forma tornou-se passageira. Morris explica:

O acaso é aceito e a indeterminação está implícita, uma vez que uma reposição resultará em outra configuração. Descompromisso com formas perenes e ordenamentos para as coisas é uma asserção positiva. É parte da recusa do trabalho continuar estetizando a forma ao lidar com ela como um final prescrito.<sup>69</sup>

Percebe-se que a antifoma, ao supor a transformação da matéria, permite que o processo faça parte do objeto finalizado:

O que está sob ataque é a noção racionalista de que a arte é um tipo de trabalho que resulta em um produto acabado. (...) O que a arte tem agora em mãos é a coisa mutável que não precisa ser finalizada em relação ao tempo ou ao espaço. A noção de trabalho como um processo irreversível rumo ao objeto-ícone estático não tem mais relevância.<sup>70</sup>

Mas se a antifoma supõe evidenciar o processo pela transitoriedade da matéria, essa instabilidade formal também pode ser vista como uma crítica à rápida institucionalização e comercialização da obra de arte. A transformação do trabalho artístico de artesanal para industrial, em que o objeto de arte não é

<sup>68</sup> Embora a ênfase seja no processo de Pollock lido conceitualmente, alguns trabalhos com feltro assemelham-se às obras do pintor expressionista abstrato. *Sem título (tangle)*, obra de 1967-68, remete à “teia” de Pollock, só que, agora, esta sai do espaço ilusionístico para se espalhar no físico: tiras recortadas de feltro cinza “caem” da parede e se derramam pelo chão num emaranhado circular que recorda a obra de Pollock.

<sup>69</sup> “Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion. It is part of the work’s refusal to continue estheticizing the form by dealing with it as a prescribed end.” MORRIS, R., *Anti form*, p. 46.

<sup>70</sup> “Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. (...) What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at a point of being finalized with respect to time or space. The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance.” Id., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 68.

realizado pelo autor mas por outra pessoa, embora tenha ajudado a combater um modelo de subjetividade artística calcado no mito de uma consciência privada e exclusiva, não consegue modificar o *status* da obra pronta e sua aceitação comercial. O mercado de arte, já institucionalizado em 1960, incorpora a obra minimalista, mesmo sabendo que constitui um objeto que pode ser repetido serialmente numa produção de fábrica. Sobre a antifoma, Morris comenta em 1969: “Atualmente, a cultura está engajada num ato hostil e mortal de aceitação imediata de todas as novas formas de percepção artística, absorvendo pelo reconhecimento institucionalizado todo ato artístico. O trabalho em questão não é exceção.”<sup>71</sup>

Mas, se a aceitação via instituição é imediata, a antifoma cria um novo problema: como garantir a (anti) forma comprada? Uma vez que a antifoma lida com a desmaterialização, com o processo, com a entropia, os colecionadores que adquirem os feltros dessa época se deparam com a dificuldade de reproduzir em casa a forma exposta pelo artista. A mesma peça que apresentava uma “boa forma” poderia ser transformada, por mãos menos habilidosas, em uma “forma ruim”<sup>72</sup>. Desse modo, a antifoma desafia a noção formalista segundo a qual a essência da obra está em sua estrutura formal. A idéia de que a obra deve ter uma essência é mais uma maneira de expressar a dualidade propagada pela filosofia moderna: a essência representaria uma qualidade central da obra cercada de detalhes periféricos menos importantes, numa analogia com a noção do corpo do artista clivado em uma parte interna, psicológica, central, e uma parte externa, física, periférica. Como escreve Maurice Berger: “Fundamentalmente, a antifoma subverteu as convenções dos cânones artísticos, nos quais as qualidades relativas da escultura eram avaliadas com base na beleza e no refinamento de sua forma, oferecendo em seu lugar um objeto indeterminado com infinitas possibilidades esculturais.”<sup>73</sup>

<sup>71</sup> “At the present time the culture is engaged in the hostile and deadly act of immediate acceptance of all the new perceptual art moves, absorbing through institutionalized recognition every act of art. The work in question has not been excepted.” Ibid., p. 69.

<sup>72</sup> O próprio Morris admite que para a montagem das peças em feltro para a retrospectiva apresentada no Guggenheim em 1994 teve que trabalhar baseando-se em fotos. Cf. MITCHELL, W. J. T., *Souvenirs en or*, p. 158.

<sup>73</sup> “Fundamentally, anti-form overturned the conventions of connoisseurship, where the relative quality of sculpture was evaluated on the basis of the beauty and refinement of its form, offering instead an indeterminate object with an infinite set of sculptural possibilities.” BERGER, M., *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, p. 69.

Allan Kaprow, artista precursor dos *happenings*, que também serviam-se do acaso e da arbitrariedade para a estruturação da obra, questiona se a antifforma realmente se opõe à forma, sendo capaz de transgredir o tradicional objeto de arte. Uma vez que os trabalhos antifforma são expostos nos museus e nas galerias de arte, devem ser definidos, para Kaprow, em relação a esses espaços institucionalizados: “As [peças antifforma] foram feitas em um estúdio retangular, para serem expostas em uma galeria retangular, reproduzidas em uma revista retangular, em fotos retangulares, todas alinhadas por eixos retangulares, para movimentos de leitura retangulares e padrões de pensamentos retangulares.” Assim, para Kaprow, o trabalho de Morris funcionava como o de Pollock, “estritamente em contraste com ou, às vezes, em conflito com os espaços que o emolduravam.”<sup>74</sup> Por manter uma forma ainda distinguível e um ritmo compositivo, como acontece no trabalho de Pollock, Kaprow vê a antifforma somente como uma crítica à forma rígida quadrangular minimalista, sugerindo que uma tentativa mais profícua de questionamento formal ocorrera com os *happenings*<sup>75</sup>.

As operações de feitura de algumas peças de Richard Serra<sup>76</sup> se assemelham às de feitura dos feltros de Morris. Data de 1967 a sua famosa lista de verbos transitivos – ações a serem sofridas pelos materiais: rolar, vincar, dobrar,

<sup>74</sup> “The [anti-form pieces] were made in a rectangular studio, to be shown in a rectangular gallery, reproduced in a rectangular magazine, in rectangular photographs, all aligned according to rectangular axes, for rectangular reading movements and rectangular thought patterns.” “[Morris’s work like Pollock’s functioned] strictly in confront to, or now and then in conflict with, [its] enframing spaces.” Essa crítica de Kaprow foi publicada em 1968 sob o título *The shape of the art environment: How anti-form is anti-form?*, na revista *Artforum*. Allan Kaprow apud BERGER, M., *Labyrinths: Robert Morris, minimalism, and the 1960s*, p. 75.

<sup>75</sup> Nos *happenings*, o espaço da *performance* era inteiramente ocupado, evitando uma estruturação do tipo “figura e fundo” entre o objeto e a sala expositiva, geralmente associada com o espaço do museu ou galeria. Além disso, por apresentar muitas ações simultâneas ou barreiras postas diante da platéia, algumas *performances* não permitiam ao espectador uma visão total ou geral da forma/ação. Sobre essa característica, Susan Sontag escreve em 1962: “Não há nenhuma tentativa de satisfazer o desejo do público de ver tudo o que acontece. Na realidade, isso muitas vezes é frustrado intencionalmente, quando alguns eventos são realizados em um ambiente semi-escuro ou em várias salas ao mesmo tempo. Em *Spring Happening* (Happening de Primavera), de Allan Kaprow, apresentado em março de 1961, na Reuben Gallery, os espectadores ficaram fechados numa estrutura semelhante a um vagão de gado; nas paredes de madeira desse cercado foram feitos buracos através dos quais os espectadores podiam tentar ver os eventos que ocorriam do lado de fora (...)” SONTAG, S., *Happenings: uma arte da justaposição radical*, p. 307.

<sup>76</sup> Algumas obras de Serra foram expostas na mostra *9 in a Warehouse*, organizada por Robert Morris (Galeria Leo Castelli, Nova York, fev./abr. 1969). Além das obras do artista, foram apresentados trabalhos “antifforma” de: Alan Saret, Eva Hesse, Keith Sonnier, Bruce Nauman, Claes Oldenburg e Stephen Kaltenbach. Essa exposição acompanhou a publicação do texto *Beyond objects*, quarta e última parte da série *Notes on sculpture*.

armazenar, curvar etc. –, na qual fica óbvio que o escultor não busca formas preconcebidas, mas se preocupa com o processo em si como gerador da forma. É o caso das obras *Thirty five feet of lead rolled up* [Trinta e cinco pés de chumbo enrolado] [Anexo, Figura 16] e *Tearing lead from 1:00 to 1:47* [Rasgando chumbo de 1:00 a 1:47] [Anexo, Figura 17], ambas de 1968, em que um laminado de chumbo é, na primeira obra, enrolado e acaba por adquirir, uma vez que sofre um processo símile, afinidades com os feltros, e, na segunda, rasgado e espalhado pela sala, de modo a ocupar horizontalmente o espaço.

Em todos os meus trabalhos, o processo de construção é revelado. Decisões materiais, formais e contextuais são auto-evidentes. O fato de o processo tecnológico ser revelado também despersonaliza e desmistifica a idealização da feitura escultural. O trabalho não entra no reino fictício do “mestre” (...) Meus trabalhos não têm nenhuma significação auto-referencial esotérica. Suas construções levam você à sua estrutura e não à persona do artista.<sup>77</sup>

Tanto o processo quanto o material industrial não expressam a subjetividade do artista, ajudando a combater a idéia do artista como gênio-criador e a de um significado interior, escondido “detrás” da obra. O significado desta só pode ocorrer em uma dimensão exterior, ou melhor, está nessa recepção pública da obra de arte. Tal como na teoria da linguagem de Wittgenstein ou no modo de percepção pregado por Merleau-Ponty, o significado deve provir de um espaço público e não de um espaço privado acessível somente a um único indivíduo. “O problema da auto-referência deixa de existir a partir do momento em que o trabalho entra no domínio público. A questão é o modo como o trabalho altera um determinado local, e não a *persona* do autor. Assim que os trabalhos são erigidos em um espaço público, eles passam à esfera de interesse de outras pessoas.”<sup>78</sup> O filme *Hand catching lead* [mão agarrando chumbo] (1968), em que uma mão executa a tarefa de tentar agarrar um pedaço de chumbo, também se concentra no processo e no *corpo presente* que externaliza o “eu”, como percebe a crítica Rosalind Krauss:

<sup>77</sup> “In all my work the construction process is revealed. Material, formal, contextual decisions are self-evident. The fact that the technological process is revealed depersonalizes and demythologizes the idealization of the sculpture’s craft. The work does not enter into the fictitious realm of the ‘master’ (...) My work does not signify any esoteric self-referentiality. Their construction leads you into their structure and does not refer to the artist’s persona.” Richard Serra apud BAKER, K., *Minimalism: art of circumstance*, p. 140.

<sup>78</sup> “The problem of self-referentiality does not exist once the work enters the public domain. How the work alters a given site is the issue, not the persona of the author. Once the works are erected in a public space, they become other people’s concerns.” Ibid.



Ao assistir ao filme, compartilhamos o tempo real da concentração do escultor em sua tarefa e temos a sensação de que, durante esse tempo, o corpo do artista é essa tarefa: seu próprio ser está representado por essa demonstração externa de comportamento contraída até uma única extremidade. O tempo do filme é o “tempo operacional” da “nova dança” (...) e sua imagem corporal é, de forma semelhante, delineada pelo “cumprimento de uma tarefa”. (...) o filme apresenta uma imagem do “eu” como algo a que se chega, algo definido em e graças à experiência.<sup>79</sup> (Grifo da autora)

Uma das características dos materiais não-rígidos, como o feltro e a terra, é que eles devem ser (re)organizados ou (re)feitos toda vez que o trabalho é exibido. Esses materiais deixam transparecer as decisões do artista e a ação da gravidade: o feltro deve ser cortado, dobrado, pendurado ou jogado no chão; a terra deve ser prensada, batida ou espalhada no local. Esses materiais moles permitem que a atividade do artista fique impressa e evidenciada de forma não-expressionista, sem celebrar, portanto, o toque e a fatura do artista, como o fazem materiais maleáveis tradicionais, como o barro e o gesso. Essa forma não-rígida, além de sublinhar o processo sem conectá-lo à personalidade do autor, sugere correspondências com o corpo humano. Isso porque a forma mole, macia e maleável, pode sugerir fadiga, deterioração ou inércia, qualidades comuns ao corpo.

A antifoma mimetiza um tipo de atitude corporal diante da ação do peso e da gravidade – uma atitude resultante da exposição do corpo real a agentes externos. Esse corpo não idealizado em sua materialidade se assemelha ao corpo apreciado por Yvonne Rainer e pelos outros bailarinos do Judson Dance Theater:

(...) eu amo o corpo – seu peso verdadeiro, sua massa e sua não-realçada “físicaidade”. É minha preocupação, acima de tudo, revelar às pessoas como se comprometerem com as várias espécies de atividades – sozinhas, com cada uma das outras, com os objetos – e dar peso às características do corpo humano em relação às dos objetos, longe da superestilização do bailarino. Interação e cooperação, de um lado; substancialidade e inércia, do outro.<sup>80</sup>

Não é por acaso que Morris cita Claes Oldenburg em seu texto *Anti form* como “um dos primeiros a usar esse tipo de material”<sup>81</sup>. As obras moles de Oldenburg, por estarem sob a ação do peso e da gravidade, remetem

<sup>79</sup> KRAUSS, R., *Caminhos da Escultura Moderna*, p. 331.

<sup>80</sup> Yvonne Rainer apud BANES, S., *Greenwich Village 1963. Avant-garde, performance e o corpo efervescente*, p. 252. Trecho retirado da nota do programa de *The Mind is a Muscle*, apresentado no Anderson Theater, 11; 14-15 abr. 1968.

<sup>81</sup> “Oldenburg was one of the first to use such materials.” MORRIS, R., *Anti form*, p. 46.

estranhamente ao corpo humano. Apesar de serem somente coisas construídas pelo homem (tomadas, banheiras, ventiladores), como são feitas de material mole e fofo e em tamanho maior do que o habitual, não são “lidas” como objetos. Sobre essa leitura, a crítica Lucy Lippard escreve em 1967: “como erotismo, os trabalhos de Oldenburg *são* abstratos, os estímulos resultam da pura sensação e não da associação direta com os objetos retratados.”<sup>82</sup> (Grifo da autora) Essa sensação, que impede que uma tomada seja só a representação do próprio objeto, é devida à aparência que o material adquire nas obras de Oldenburg: o vinil e a lona dilatados são “sentidos” como pele humana. Também se parecem com “pele” os objetos feitos por Eva Hesse e os feltros de Morris.

No caso de Hesse, mesmo quando trabalha com materiais rígidos, consegue um efeito orgânico, por abrir mão da forma “bem-construída”. Seus “recipientes” de *Repetition 19, III* [repetição 19, III] (1968) – apesar de serem feitos em fibra de vidro, material industrial, e de seguirem uma ordem “comportada”, ao menos quando comparada à de *treadwaste* [dissipação pisada] (1968) [Anexo, Figura 18] de Morris – não se enquadram nem na estética nem no modo de percepção minimalistas. Pelo contrário, as 19 unidades tubulares remetem ao corpo, com suas muitas tubulações e concavidades. No caso de Morris, por assumirem a forma de partes do corpo, de maneira cada vez mais distinta ao longo da década de 1970, ou por remeterem a elas pelo título da obra, como em *Sem título (inverted shoulder)* [ombro invertido] (1978), os feltros se relacionam por metonímia com o espectador.

Mas essas obras impedem uma identificação direta com o corpo do observador por serem partes isoladas e estranhas. Se, por um lado, fornecem indícios suficientes para que as percebamos como pedaços do corpo, por outro, são demasiado estranhas para que sirvam de duplo de nós mesmos. As partes do corpo duplicadas em cera de Bruce Nauman na obra *From hand to mouth* [da mão à boca] (1967) também não servem de “duplo” do artista. Apesar de constituir uma réplica do corpo do artista, a informação que se obtém olhando o pedaço que vai da mão direita à boca não é suficiente para se ler a obra como um auto-retrato, como no caso da obra *Self-Portrait (EEG)*, de Morris, na qual essa conexão só se tornava possível por meio do título. Ao seguir um trajeto utilitário, como o feito

<sup>82</sup> “As eroticism, Oldenburg’s works *are* abstract; the stimuli arise from pure sensation rather than direct association with the objects depicted.” LIPPARD, L., *Eros presumptive*, p. 216.

por uma reta entre dois pontos, a peça de Nauman adquire a aparência de um mero objeto, no percurso inverso das obras de Oldenburg. Essa objetificação do corpo humano é ainda mais absurda por destacar uma parte estranha – diferente dos cérebros de Morris, que, ao realçarem o cérebro envolto em prata ou em dólares, traziam em si uma conotação crítica ao dualismo propagado pela filosofia moderna e pela ciência.

Ao substituir a rigidez formal pela dispersão, Morris termina com a dualidade metafísica ao unir a obra pronta ao processo, modificando a percepção da “fiscalidade” da obra.

Agora a arte está usando, como princípio e como meio, coisas, matérias em vários estados – de grandes pedaços a partículas, a substâncias viscosas, a seja-lá-o-que-for –, e imagens pré-pensadas não são mais necessárias nem possíveis. Nessa mesma linha de abordagem estão o acaso, a contingência e a indeterminação – em resumo: toda a esfera do processo. (...) Apesar de existirem prioridades, elas não são preconceções imagísticas. As prioridades têm a ver com a conscientização e até a previsão de condições perceptuais para a existência do trabalho.<sup>83</sup>

É o caso da obra *Steam*, do mesmo ano que o texto citado acima *Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects* (1969). Feita para um espaço exterior, *Steam* é formada por tubos que soltam vapor posicionados sob um leito de pedras contornado por madeiras. O vapor que sobe se adensa em uma grande nuvem imergindo o corpo do espectador; dessa forma dispersa, o que emerge é o processo. Se o objeto não está mais presente na obra, o que acontece com seu par metafísico ideal, o sujeito?

A mudança na “fiscalidade” do objeto implica a mudança do modo como o corpo se relaciona com ele. O espectador minimalista habituado com a forma inteira (*wholistic*) que possibilitava ao seu corpo mover-se ao redor da obra, agora se depara com campos de matéria espalhada desordenadamente: “Áreas de coisas que não possuem nenhum foco central e se estendem para dentro ou para além da visão periférica oferecem um tipo de modo de ‘paisagem’ [*“landscape” mode*]

<sup>83</sup> “Certain art is now using as its beginning and as its means, stuff, substances in many states – from chunks, to particles, to slime, to what-ever – and prethought images are neither necessary nor possible. Along-side this approach is chance, contingency, indeterminacy – in short, the entire area of process. (...) Although priorities exist in the work under discussion, they are not preconceived imagistic ones. The priorities have to do with acknowledging and even predicting perceptual conditions for the work’s existence.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 67.

oposto ao modo de organização autocontida oferecido pelo objeto específico.”<sup>84</sup> Totalmente irregular e inconstante, uma leitura “parte em relação à parte” ou “parte em relação ao todo”, como a possibilitada pela serialidade minimalista, perde o sentido. Se antes a indeterminação se pautava na postura do espectador que deveria (re)posicionar-se diante do objeto minimalista para obter a total apreensão da obra, sendo portanto uma característica da percepção, na antiforma, a indeterminação, se não está implícita no material utilizado – como nos casos dos feltros –, ocorre pelo próprio arranjo entre as partes, sendo um dos aspectos literais da existência física do trabalho. Como o material é disperso, muitas vezes os limites do trabalho são marcados pelo limite da sala que ocupa, como no caso das *scatter pieces* [espalhar peças], feitas tanto por Robert Morris quanto por Richard Serra e Carl Andre. Aqui também, pelo *all over*, pela amplidão, pela impressão do gesto, podemos dizer, como escrevia Allan Kaprow referindo-se às telas de Pollock, que estamos “dentro” da obra.

Essas peças compostas de materiais dispersos geram um tipo de sensação que o psicólogo Anton Ehrenzweig chamou de “desdiferenciação”: um afrouxamento dos processos normais pelos quais a percepção seleciona objetos e nos faz vê-los dentro de uma lógica “figura e fundo”. O trabalho de Ehrenzweig não era desconhecido por Robert Morris, que começa a segunda parte do texto *Beyond Objects* com uma citação do psicólogo. Morris ainda acrescenta ao longo do texto: “A arte em discussão se refere a um modo de visão que Ehrenzweig denomina exploratório [*scanning*], sincrético [*syncretistic*] ou desdiferenciado [*dedifferentiated*] – um distanciamento deliberado das leituras holísticas em termos de formas ligadas a uma *gestalt* [*gestalt-bound forms*].”<sup>85</sup> Obras como *Sem título* (1968-69) – na qual Morris trabalha a antiforma pelo arranjo espacial, uma vez que utiliza materiais rígidos industriais – apresentam esse tipo de percepção “desdiferenciada”, em que a visão muda “da percepção figura-fundo para a do campo visual. Fisicamente, consiste na substituição de objetos discretos e homogêneos por amontoados de coisas ou materiais, algumas vezes muito

<sup>84</sup> “Fields of stuff that have no central contained focus and extend into or beyond the peripheral vision offer a kind of ‘landscape’ mode as opposed to a self-contained type of organization offered by the specific object.” Ibid., p. 57.

<sup>85</sup> “The art under discussion relates to a mode of vision that Ehrenzweig terms variously as scanning, syncretistic or dedifferentiated – a purposeful detachment from holistic readings in terms of gestalt-bound forms.” Ibid., p. 61.

heterogêneos.”<sup>86</sup> O trabalho de 1968-69 se parece com um canteiro de obras, que, para Morris, é um lugar singular em meio ao ambiente urbano, por se tornar “uma pequena arena teatral, o único local onde as matérias-primas e seus processos de transformação são visíveis e o único onde a disposição ao acaso é tolerada.”<sup>87</sup>

A obra *Sem título (treadwaste)* tem uma formação semelhante à das *scatter pieces*: um emaranhado de dejetos – fios, restos de feltro cortados, arame, asfalto, madeiras – dispostos aleatoriamente pelo chão. Se a confusão espalhada pelo chão é lida como uma obra “inteira” é porque “esse modo perceptual [desdiferenciado] procura pistas significativas pelas quais a inteireza é mais sentida do que percebida como uma imagem, e nem a aleatoriedade, nem a heterogeneidade ou a indeterminação são fontes de confusão”<sup>88</sup>. Talvez, no caso de *treadwaste*, a confusão se deva aos espelhos, quase invisíveis, apoiados, sobre o trabalho, na vertical. Engenhosamente posicionados, eles refletem o caos formado pela massa de objetos e adicionam ao espaço uma complexidade que já existia nessa massa. “O sublime visceral substitui o sublime infinito, matemático.”<sup>89</sup>

O afastamento do objeto-ícone, a conseqüente inserção do processo e a mudança perceptiva modificam a postura do observador diante da obra. Com o trabalho disperso “no mundo”, o espectador não pode posicionar-se diante dele como se estivesse na presença de um outro, como Fried afirmava, mas deve desenvolver um novo modo de apreensão. A antiforma pode ser vista como um passo decisivo em direção ao trabalho que será desenvolvido pelo artista ao longo da década de 1970 e que está já implícito na explicação de 1971 do que seria a “arte designada”: um tipo de obra que deve ser experimentado de forma direta. Percebe-se que Morris, com essa nova “fiscalidade” do trabalho, deseja influir na percepção do espectador, modificando-a ao torná-la inseparável de uma vivência sensível. Vivência sensível por meio de um *corpo presente*. “O que é revelado é

<sup>86</sup> “(...) shift from figure-ground perception set to that of the visual field. Physically, it amounts to a shift of from discrete, homogeneous objects to accumulations of things or stuff, sometimes very heterogeneous.” Ibid., p. 57.

<sup>87</sup> “It is interesting to note that in urban environmental construction sites become small theatrical arenas, the only places where raw substances and the processes of their transformation are visible, and the only places where random distribution is tolerated.” Ibid., p. 69.

<sup>88</sup> “This perceptual mode seeks significant clues out of which wholeness is sensed rather than perceived as an image and neither randomness, heterogeneity, or indeterminacy are sources of confusion for this mode.” Ibid., p. 61.

<sup>89</sup> “(...) Le sublime viscéral se substitue au sublime infini, mathématique.” CENTRE POMPIDOU, *Robert Morris*: catálogo, p. 243 (Entrevista com Robert Morris feita por Rosalind Krauss em 1994).

que a própria arte é uma atividade de mudança, de desorientação e de substituição, de violenta descontinuidade e mutabilidade, de desejo de confusão, ainda que a serviço da descoberta de novas modalidades perceptivas.”<sup>90</sup> No próximo capítulo, procuraremos examinar como essas novas modalidades perceptivas estão presentes no que Morris chama de “espaços para o *self*”.

---

<sup>90</sup> “What is revealed is that art itself is an activity of change, of disorientation and shift, of violent discontinuity and mutability, of the willingness for confusion even in the service of discovering new perceptual modes.” MORRIS, R., *Notes on sculpture, part 4: beyond objects*, p. 69.