

2

Construções de Dança

O palco de *Site* pode ser visto como uma espécie de apresentação dos diferentes caminhos que a obra de Morris havia percorrido até 1964, quando fez a dança. Ao fundo do palco a pintura, sua primeira atividade como artista, que deu lugar a dois tipos de produção em 1961: objetos de pequenas dimensões que lidam com a indicialidade do fazer, como a caixa à esquerda, e objetos de grandes dimensões e geometria simples, como a placa manuseada à direita. As ações no palco se concentram sobre a placa e o repertório de movimentos decorrentes de seu manuseio – aí estariam, *Site* parece demonstrar, questões cruciais no envolvimento de Morris com a dança. São ações sem qualquer estilização, um construtor que lida com materiais rudes e executa tarefas. A palavra *site* significa em inglês um lugar onde algo está ou será construído, sentido que se reforça com o áudio.

A idéia de se produzirem ações relacionadas a tarefas e a construções em materiais rudes seria impensável na obra de Morris sem a sua conexão com a dança de Simone Forti, artista com quem esteve casado entre 1955 e 1961. No único e breve texto de 1965 em que se dedicou a comentar seus principais interesses na criação coreográfica, então já considerada encerrada, Morris enfatizou a importância de Forti não só para ele, mas para toda a geração ligada à nova dança dos anos 60:

Em 1961 Simone Whitman¹ fez uma apresentação em um loft em Nova York. Essa apresentação envolveu o uso de mecanismos como um plano inclinado a 45° com várias cordas presas ao seu topo. Os performers podiam escalar o plano, passar entre si e descansar quando cansados – tudo através do uso das cordas. Aqui as regras eram simples e não constituíam uma situação de jogo, mas indicavam uma tarefa, enquanto o mecanismo, o plano inclinado, estruturava

¹ Em 1965, Forti estava casada com Robert Whitman. Ela foi conhecida, ao longo de sua carreira, como Simone Morris, depois Simone Whitman e desde os anos 70 com seu sobrenome original, Simone Forti.

as ações. (Este simples exemplo não faz justiça às implicações dessa aparentemente simples apresentação.) Aqui, pela primeira vez, enfocavam-se claramente dois meios pelos quais novas ações podiam ser implementadas: regras ou tarefas e mecanismos (ela os chamava ‘construções’) ou objetos.²

Em várias declarações posteriores e sobretudo mais recentemente, Morris voltou a afirmar a importância de Forti, às vezes parecendo ressentir-se do desinteresse de críticos e historiadores por seu diálogo com ela. Quando entrevistado por Benjamin Buchloh, em 1985, e depois da insistência deste em relacionar a produção minimalista ao construtivismo russo, Morris, em uma rara longa resposta, procurou explicar que as “idéias estruturais” introduzidas por Forti

me influenciaram muito e foram transpostas para a escultura. (...) Não era apenas a forma; era a noção, como fazer alguma coisa? Eu queria fazer isso de um modo que não tivesse nada a ver com a *art scene*, e me ocorreu usar esse princípio de construção e pensar como as coisas se formam de um modo muito simples e direto. Você aceita uma série de condições pré-estabelecidas, satisfaz essas condições e tem uma escultura. Acho que por isso eu me relacionei com o que ela estava fazendo em dança, e por isso eu escolhi construção. Não construtivismo, mas construção.³

Quando indagado, em 1994 e depois em 1997, sobre suas principais referências em arte, citou Forti como uma das primeiras⁴. Em um dos últimos textos que publicou, onde trata de seu trabalho incluído da exposição *Into the Light* (Whitney Museum, NY, 2002), fez uma menção elogiosa e um tanto inesperada ao trabalho dela, incluído na mesma exposição, e depois acrescentou: “Eu poderia falar longamente sobre a introdução por Forti de uma ‘ordinariedade’ wittgensteiniana que revolucionou a dança no início dos anos 60, mas isso seria outra estória.”⁵

Interessa aqui, no entanto, essa estória – ao menos o que nela se conecta à obra de Morris. A primeira experiência do artista com a dança se deu em 1956, quando ele e Forti se

² MORRIS, Robert. “Notes on Dance”. In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1995, p. 168.

³ BUCHLOH, Benjamin. “Conversation with Robert Morris”. In: BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*. Cambridge: The MIT Press, 1996, p. 49.

⁴ MITCHELL, W.J.T. “Golden Memories – interview with sculptor Robert Morris”. In: *Artforum*, April 1994; WILLIAMS, Richard. “Cut Felt”. In: *Art Monthly* 208 7-10 July/August 1997.

⁵ MORRIS, Robert. “Solecisms of Sight: Specular Speculations”. In: *October* 103, Winter 2003, p. 34.

instalaram em São Francisco e ela deu início aos seus estudos de quatro anos com a dançarina e coreógrafa Ann Halprin. Nesse período, enquanto se dedicava com empenho à pintura, Morris começou a se interessar pelas atividades no *studio* de Halprin e a participar de algumas sessões e dos *workshops* de improvisação que a notabilizaram. A importância dessa aprendizagem talvez possa ser resumida em dois de seus principais aspectos, que eram a base de suas aulas pelo menos desde 1957: a experimentação do corpo como “instrumento” e potência cinestésica e a introdução de tarefas e objetos para eliminar os mimetismos e condicionamentos do movimento na dança.

Halprin procurou se distanciar dos métodos e do vocabulário daquilo que chamava de “coreografia representacional”: o balé clássico e a dança moderna de raiz expressionista, com suas imagens e emoções codificadas em gestos. Concentrou-se no próprio processo da ação motora, anatômica, isolando e articulando partes da estrutura óssea ou muscular, experimentando as suas possibilidades de movimento de modo objetivo e questionando a sua suposta naturalidade ou o seu caráter habitual. Nessas explorações analíticas podia, por exemplo, pedir aos alunos que notassem o que acontecia quando, durante uma corrida, modificavam a posição de suas colunas, ou como, ao segurarem pedras, esse peso adicional afetava as relações entre partes de seus corpos. O uso de objetos e a proposição de tarefas vinham a tornar mais imprevisível e direto o desenvolvimento da ação – o corpo daria respostas aos problemas assim pré-determinados e geraria movimentos “cinestesicamente honestos”. Para a professora, o ensino da dança devia estimular no aluno o seu sentido cinestésico e sempre colocá-lo a prova. Em um texto de título sugestivo, *Intuition and Improvisation*, ela apresentou seus pontos de vista:

Quando um dançarino, ou um grupo de estudantes, já acumulou experiência através de uma variedade de improvisações, a ponto de automaticamente responder com seu sentido cinestésico e ter se livrado completamente de símbolos pré-concebidos, então mais e mais limitações e especificações podem ser impostas para se alcançar uma variedade de experiências. Essas limitações podem ser relativas ao espaço, à velocidade, à intensidade. Podem ser relativas a pessoas, imagens ou idéias dramáticas, a objetos, música ou textos falados.⁶

⁶ HALPRIN, Ann. “Intuition and Improvisation.” In: VAN TUYL, Marian (org.). *Anthology of Impulse – Annual of Contemporary Dance 1951-1966*. Nova York: Dance Horizons, 1969, p. 51.

Se suas aulas nada tinham de fixação de técnicas ou padrões de movimento, tampouco propunham a dança como fluxo livre em busca de auto-expressão. A extensão do foco da dança para respostas adaptativas a algumas condições externas era um modo de minimizar a “introspecção sufocante” que ela percebia em uma excessiva atenção dada ao registro psicológico da dança, um modo de se criarem atitudes e qualidades de movimento específicas, sem representação de estados emocionais – “simplesmente fazer algo”. Outros exemplos de tarefas e objetos empregados nesse sentido seriam: realizar movimentos já conhecidos, porém carregando elementos imprevistos, como grandes varas de bambu; lançar materiais diversos o mais alto possível; verter água de diferentes recipientes; esfregar o chão; mudar de roupas; deslocar objetos de características variadas por espaços e meios estranhos, como entre o chão e o teto, através de cordas ou andaimes.

Está claro que a introdução de tarefas e objetos na dança, identificada por Morris como uma influência de Forti em seu trabalho, tinha antecedentes no *studio* de Halprin. Mas ele de fato experimentou essas possibilidades através de Forti, não por ter tido relativamente pouco contato com Halprin e sim porque foi Forti quem deu uma nova escala à interação do corpo com objetos e tarefas, uma escala que podemos chamar de escultórica se levarmos em conta os seus desdobramentos na obra de Morris, no que viria a ser o seu minimalismo. *Site*, sem dúvida, participa desses desdobramentos.

É importante que se perceba a diferença – mas também os pontos de contato – entre Forti e Halprin, porque a partir daí se configura o principal argumento para uma conexão teórica e histórica entre a dança de Forti e a obra de Morris. Em larga medida, Halprin ainda conservava o agenciamento de objetos predominantemente na escala do manipulável, da relação mais direta com membros específicos, em parte dependente das qualidades diferenciais e das reverberações semânticas desses objetos: eram coisas reconhecíveis, de interesse estético próprio e quase sempre de dimensões relativamente pequenas, portanto ligados a uma espacialidade íntima, mesmo que despersonalizada. “Nós escolhíamos os objetos por sua textura e forma; todos eram objetos do dia-a-dia”⁷, afirmou em 1965, mencionando como exemplos pneus de automóveis, uma bolsa cheia de bolas de tênis ou jornais

⁷ Idem. “Yvonne Rainer interviews Ann Halprin”. In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*, op.cit., p. 145.

enrolados, roupas, malas, uma vassoura e garrafas vazias. Sua produção entre meados dos anos 50 e 60 poderia ser situada no campo da *nonmatrixed performance*⁸, expressão de Michael Kirby para denominar a fusão entre teatro, dança, música, pintura e escultura que, nesse período, reabilitava a estética da colagem e do *object-trouvé* nos Estados Unidos. Este era o caso dos *happenings* e dos eventos Fluxus, onde com frequência o emprego de objetos tinha um caráter anedótico, *nonsense*, ou visava algum tipo de impacto visual ou sonoro. Kirby inclui Halprin entre os que teriam “influenciado o estilo dos *happenings*”⁹ e indica a referência comum à sua dança e ao trabalho de artistas como Allan Kaprow e George Brecht: a obra de John Cage, com sua operacionalização do acaso, da indeterminação e de materiais inusitados, e sua colaboração com Merce Cunningham, Robert Rauschenberg e Jasper Johns.



Fig. 6: Simone Forti, *Slant Board*, 1961

Tendo participado ativamente do ambiente de produção de Halprin durante seus quatro anos de formação, Forti no entanto deu outro sentido aos objetos na dança e outra escala à sua interação com o corpo do dançarino. *Slant Board*, de 1961, o trabalho com cordas e plano inclinado descrito por Morris em *Notes on Dance*, mostra a nova direção (Fig. 6). *Slant Board* é uma “*dance construction*”, nome dado por ela a trabalhos que são “construções para dança” – os movimentos se relacionam a objetos construídos, a partir dos quais se estrutura a dança – e/ou “construções de dança” – em processo de se construírem diante da audiência, pois seu

⁸ A *nonmatrixed performance* dispensa as “matrizes personagem-lugar subjetivas ou objetivas” que subjazem à performance na dança e no teatro tradicionais. KIRBY, Michael. “The new theatre”. In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*, op.cit., p. 31.

⁹ Idem. “Happenings: an introduction”. In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*, op.cit., p. 24.

fluxo de movimentos não está previsto, apenas limitado por tarefas e regras. Neste caso, há uma construção muito simples em madeira, uma placa apoiada entre a parede e o chão, grande o suficiente para ser escalada por três ou quatro dançarinos ao mesmo tempo. Eles devem utilizar as cinco cordas com nós ao longo de seus comprimentos, que estão presas ao topo, para se moverem e se manterem sobre a superfície; são instruídos para agir com calma e continuidade, de cima a baixo e de um lado a outro. Podem parar e descansar, mas devem fazê-lo sem deixar a placa durante toda a dança. A execução é árdua, exige envolvimento e concentração de forças de todo o corpo, uma coordenação intensa, porém “feita casualmente”¹⁰, entre todos os membros do corpo e entre todos os corpos na placa. Nenhum esforço ou gesto afetado, apenas o que for “cinesteticamente honesto”. Deve durar por volta de dez minutos ou o tempo necessário para a audiência circular perto da peça e observar o seu desenvolvimento.

A placa com cordas é uma estrutura de confecção elementar e acabamento anônimo, visualmente neutra e desprovida de ressonâncias simbólicas ou utilitárias. Guarda uma espécie de distância afetiva do espectador na medida em que, lançando mão de uma geometria muito simples, tão freqüente quanto indefinível na paisagem cotidiana, não se identifica com objetos localizáveis na experiência cotidiana – não é uma *coisa*, como o são os objetos usados por Halprin. Sua escala corresponde ao corpo como um todo, porque não se compara em dimensões e função a membros específicos, porque envolve e é envolvida, motor e espacialmente, pelos corpos inteiros dos dançarinos. A dança é o próprio estabelecimento dinâmico da escala entre estrutura e ação corporal: os dançarinos se deslocam em todas as direções sobre a placa, contrapondo-lhe o peso, a extensão e o atrito de seus corpos. Produz-se uma equivalência funcional e estética entre estrutura e ação corporal jamais encontrada em Halprin: na ação, corpo e objeto ganham paridade expressiva, os movimentos definidos pela tarefa são tão diretos e neutros, tão anônimos e “casuais” – tão opacos –, quanto a construção

¹⁰ FORTI, Simone. *Handbook in Motion*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974, p. 56. As descrições de trabalhos de Forti são baseadas nos comentários feito ao longo deste seu livro e em vídeos com reconstruções posteriores: *Huddle* [vídeo]. New York, 1975; *Jackdaw songs* [vídeo]. New York, 1981; *The Judson project: Simone Forti* [vídeo]. New York, 1981; *Judson Dance Theatre Reconstructions* [vídeo]. New York, 1982; *News animations* [vídeo]. New York, 1986; *Simone Forti and Troupe* [vídeo]. New York, 1988; *Simone Forti: from dance construction to logomotion* [vídeo]. New York, 1999.

em madeira. A possibilidade de uma tal paridade foi muito importante, como sua descrição torna evidente, para o *pas de deux* entre Morris e a (outra) placa em *Site*.

Há um adjetivo que parece designar essa qualidade corporal da dança de Forti: *holistic*, isto é, holístico, integral¹¹. A percepção do corpo como um todo começou nos estudos com Halprin e seu conceito de “dança orgânica”: feita de movimentos instintivos e biologicamente afins à estrutura corporal, que o dançarino devia elaborar com *insight* cinestésico e inteligência intuitiva até que uma dança pudesse “finalmente ser talhada pelo corpo no espaço”¹². Forti tomou a sério a atenção cinestésica e a imaginação escultórica de Halprin – um tanto tradicional, monolítica, há que se dizer – e nelas operou uma redução comparável ao que seria o minimalismo. Ao mesmo tempo em que as construções eliminaram a dramaticidade residual dos objetos, o corpo concentrou e descomplicou ao extremo a sua articulação espaço-temporal. Ao reduzir o vocabulário gestual da dança, Forti focou a atenção cinestésica em um único tipo de ação, ao invés de desdobrá-la numa sequência de ações variadas, e submeteu o movimento dos diferentes membros ao investimento do todo na realização dessa ação. Em *Slant Board*, por exemplo, todos os dançarinos basicamente repetem a única possibilidade de ação determinada pelas regras e pela estrutura em madeira.

Breves experiências com a técnica de Martha Graham e com a técnica de Merce Cunningham apenas reforçaram em Forti a tendência redutiva, divergente dessas duas visões de dança que são muito distintas entre si, porém têm em comum o tratamento particularizado de membros e movimentos. Com relação ao formalismo da primeira, ela sentiria uma total inadequação corporal – “eu não vou contrair meu ventre para dentro” – e sobre a fragmentação veloz e o isolamento de diferentes partes do corpo na segunda, diria que Cunningham era um mestre na articulação da condição individualizada e

¹¹ O adjetivo “holístico” pode sugerir associações que não corresponderiam ao seu uso aqui, então vejamos a definição de “holismo” no Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa: “abordagem que prioriza o entendimento integral dos fenômenos, em oposição ao procedimento analítico em que seus componentes são tomados isoladamente”. A associação mais equivocada que se poderia fazer aqui seria tomá-lo como equivalente à unidade clássica, baseada na coerência orgânica, na hierarquia e interdependência de partes. Esperamos esclarecer ao longo do texto que *holistic*, assim como *unitary form* e *wholeness*, tem outro sentido para os artistas ligados ao minimalismo.

¹² HALPRIN, Ann. “Intuition and Improvisation”, op.cit., p. 53. Nas palavras de Halprin, a “dança orgânica” seria o contrário da “coreografia representacional”, citada há pouco.

auto-reflexiva do adulto, mas que “o que eu tinha a oferecer era mais próximo à resposta holística e generalizada das crianças.”¹³ Todas as *dance constructions* feitas entre 1960 e 1961 têm algo dos jogos e das brincadeiras infantis, com seu investimento corporal integral, espontâneo e não-analítico, em movimentos que se prolongam e se repetem sem visar sínteses conclusivas, através dos quais se experimentam os elementos básicos da dança – equilíbrio, peso, impulso, energia, resistência e articulação.

No livro em que reuniu pensamentos sobre seu trabalho, *Handbook in Motion*, Forti indicou o quanto esse interesse por respostas holísticas a tarefas, jogos, estruturas e objetos era vividamente partilhado com Morris durante a convivência entre os dois. Há um relato de uma das visitas de Morris ao *studio* de Halprin, quando ele participou, como fazia algumas vezes, de uma aula com A.A. Leath, membro *senior* da escola. Os alunos foram solicitados a sair do *studio*, escolher alguma coisa, observar o seu movimento por meia hora e depois retornar para demonstrar, com o seu próprio corpo, o movimento observado. Morris escolheu uma pedra. Deitado no chão, foi se encolhendo muito lentamente até ficar tão compacto, e com tanta força, que apenas um ponto nas costas, sob o seu centro de gravidade, estivesse apoiado no chão. Quando indagada sobre a importância de Morris para seu trabalho, em uma entrevista de 1994, Forti relembrou esse evento, muito marcante para ela na época, e acrescentou: “Era uma imagem simples [*single*]. E era escultórica”, experiência à qual associou a criação de suas primeiras *dance constructions*, também “idéias simples e escultóricas”.¹⁴

Mas as atividades no *studio* de Halprin eram só uma parte de sua colaboração em São Francisco, que incluía ainda a formação de um grupo independente de teatro e dança de improvisação e um diálogo na pintura, importante para Morris, que à época era predominantemente pintor. Entre 1957 e 1959, o casal organizou *workshops* regulares com um grupo de artistas de diferentes áreas para experimentar movimentos a partir de objetos, jogos de regras e tarefas, projeções de luz e misturas de sons e textos. Estavam “interessados em modos de se movimentar o corpo que saíssem das várias disciplinas do dançarino treinado”¹⁵ – criaram uma espécie de laboratório para “explorar materiais”

¹³ FORTI, Simone. *Handbook in Motion*, op.cit, p. 34.

¹⁴ Idem. *Interview with Simone Forti* [transcrição de áudio]. New York, 1994, s/p.

¹⁵ Entrevista em WILLIAMS, Richard. “Cut Felt”, op.cit., s/p.

de maneira mais sistemática do que com Halprin, e sem audiência ou expectativas de apresentação pública. Quase não há informações sobre os integrantes e as atividades do grupo, mas ele marcou esse período decisivo em que Morris percebeu na dança a produtividade de certas questões que pareciam configurar um impasse em sua pintura, questões na verdade provenientes do próprio envolvimento concomitante nas duas, suas confluências e tensionamento mútuo. Eis os termos em que descreveu a gradual mudança de foco de seus interesses, no final dos anos 50, da pintura para a dança: nesta teria percebido a possibilidade de experimentar maior equivalência entre o “processo do fazer” e o seu “resultado”, o que lhe parecia inalcançável em seus esforços como pintor¹⁶.

Morris pintava desde o final dos anos 40. Em 1953, influenciado pelo trabalho de Jackson Pollock, começou a explorar a materialidade da tinta, usando espátulas para torná-la mais viscosa, em marcas diferenciadas porém dispersas na tela, sem hierarquia ou foco de intensidade; abstrações em grandes dimensões, com preto, branco, cinza e uns poucos toques de cores, mas basicamente empastes acinzentados. Morris faz parte da geração de artistas que trabalhou, na expressão de Allan Kaprow, “o legado de Jackson Pollock”¹⁷. Para além do determinismo histórico que essa afirmação pode refletir ou ensejar, e que alguns autores se dedicaram a explicitar¹⁸, há que se considerar o impacto da experiência de um Pollock sobre um jovem pintor nos anos 50. Há que se imaginar como o campo aberto, disjuntivo e ao mesmo tempo integral do *all-over* – a equalização de todos os elementos na tela –, estruturalmente ligado ao procedimento do *dripping*, trazia a possibilidade de uma arte livre de matriz compositiva e toda voltada à materialidade e ao processo do fazer. As

¹⁶ Morris comenta a relação entre dança e pintura nesse período na entrevista concedida a Paul Cummings, em março de 1968, para os Archives of American Art, e na entrevista com Jack Burnham, em novembro de 1975, não publicada. MORRIS, Robert. *Interview with Robert Morris* [transcrição de áudio]. New York: Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1968; Idem. *Interview with Robert Morris by Jack Burnham*. New York, 1975.

¹⁷ KAPROW, Allan. “The Legacy of Jackson Pollock”. In: *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 1993.

¹⁸ Rebecca Schneider e Caroline Jones, para mencionar dois exemplos, constroem diferentes leituras desse legado e questionam o papel central dado a Pollock em várias genealogias da arte performativa e do experimentalismo do segundo pós-guerra norte-americano. SCHNEIDER, Rebecca. “Solo Solo Solo”. In: BUTT, Gavin (org.). *After criticism: new responses to art and performance*. Malden: Blackwell, 2005; JONES, Caroline. “Finishing School: John Cage and the Abstract Expressionist Ego”. In: *Critical Inquiry* 19/4, Summer 1993.

pinturas que Morris realizou nessa época, e a sequência das novas direções tomadas a seguir, mostram que seu diálogo com Pollock passava por experimentar e re-equacionar a espaço-temporalidade do *all-over* e a fisicalidade do *dripping*.

Contra os princípios de equilíbrio ou ordem compositiva, dos quais Pollock se desfizera a seu modo, começou a trabalhar definindo ferramentas e métodos de aplicação da tinta – determinada direção, pressão ou espessura de espátulado etc. Concentrou-se na própria mecânica do ato de pintar, buscando um tipo de interação sistemática que eliminasse as ponderações sobre um todo relacional, como o era a gestualidade repetitiva e controlada do *dripping*. Inicialmente, trabalhou na vertical, com a tela estendida contra a parede, mas logo passou a pintar diretamente em rolos de papel ou tela dispostos no chão, à maneira de Pollock, pois “sem vê-la em completa frontalidade, eu não tinha o foco crítico particular que permite ver todas as relações”¹⁹. Seus métodos se desenvolveram, portanto, negando a visualidade frontal da pintura e a distância física e analítica que essa visualidade supõe, implícitas na possibilidade de foco e de síntese das relações pictóricas. Tratava-se de estar “mais próximo, (...) literalmente *na* pintura”²⁰: favorecer o sentido tátil da ação de pintar, o contato e o atrito entre corpo, materiais e tela, e estabelecer uma escala corporal para a pintura, não mais restrita aos movimentos do pulso e do braço, não mais projetiva.

Por volta de 1957, Morris sistematizou todos esses esforços na construção de um mecanismo para estruturar as ações envolvidas no ato de pintar. Era uma espécie de plataforma baixa e suspensa, feita em madeira, que podia ser deslocada ao longo de apoios laterais. Morris a colocava sobre a tela estendida no chão e de cima, deitado na superfície móvel, se debruçava sobre a pintura, poucos centímetros abaixo de seu corpo, e trabalhava. Descrevendo-o para Paul Cummings, o artista comparou o mecanismo a um tear: “apenas movia a plataforma de uma ponta à outra da tela e aplicava a tinta, quase como se estivesse fazendo uma tapeçaria. Apenas movia um pouco, pintava aquela área e

¹⁹ MORRIS, Robert. *Interview with Robert Morris* [transcrição de áudio], op.cit., s/p.

²⁰ O sentido dessa famosa declaração de Pollock em “My Painting”, originalmente publicada em 1947, vem reforçar algo que é visível em seu trabalho: as pegadas e mãos marcadas com tinta em várias de suas telas. In: CHIPPA, H.B. (org.). *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 556.

assim por diante, então quando chegava no final, a pintura estava pronta.”²¹ Ao mesmo tempo em que o mecanismo impedia a visão de uma grande parcela da tela durante o trabalho, criava uma nova proximidade corporal do artista com seus materiais – ele logo passou a espalhar a tinta com as mãos, tateando uma pequena área por vez e percorrendo com o corpo toda a superfície. O novo método reduziu drasticamente a gestualidade da pintura, deu-lhe superfícies “cada vez mais fragmentadas e quebradas”²², de marcas cada vez mais curtas e densas, não concatenadas (Fig. 7 e Fig. 8).



Fig. 7: Robert Morris, sem título, 1956-58



Fig. 8: Robert Morris, sem título, 1956-58

Como em Pollock, as telas assim produzidas por Morris tinham uma qualidade cinestésica marcante. Dispensado o *a priori* composicional, a pintura se constituía por um sistema de ações sobre um campo demarcado, mas desfocado. As

²¹ MORRIS, Robert. *Interview with Robert Morris* [transcrição de áudio], op.cit., s/p.

²² Ibidem.

telas de Morris guardam algo da horizontalidade e da gravidade que atuaram em seu contato com os materiais, têm a latência dos movimentos fortes e contidos e a escala de seu deslocamento corporal. Mas em Pollock, essa qualidade cinestésica é incrivelmente expansiva, com seus nós e fluxos dispersivos de energia que se mantêm ativos, capazes de afetar o tempo e o espaço do espectador e engajá-lo numa inexplicável dinâmica de experiência do tempo e do espaço de realização das telas – e isso, parece evidente, por meios da própria pintura, pelo que ela dá à fruição. Experimentar e buscar equacionar em seu trabalho tal dinâmica colocou o jovem pintor diante de um impasse:

Havia algumas coisas na pintura que pareciam muito problemáticas para mim. Eu não conseguia resolver os problemas. Havia um grande conflito entre o fato de fazer essas coisas e como elas ficavam depois. Simplesmente não parecia fazer muito sentido para mim. Basicamente porque havia uma atividade que eu fazia no tempo e que tinha um método próprio. E isso não parecia ter qualquer relação com a coisa feita.²³

Como afirmou várias vezes, Pollock seria o único a colocar e ao mesmo tempo resolver a questão em pintura, pois em suas telas “o processo está registrado no modo como a tinta esparrama ou pinga ou cai”²⁴, processo e resultado são estruturalmente indissociáveis.

Em 1958, Morris começou a perder o interesse em pintar e em 1959, depois de jogar fora quase todas as suas telas, parou por completo. Isso não significava o fim do importante diálogo com Pollock, que em breve ganharia novos contornos, nem significava propriamente o abandono de questões de pintura, recorrentes até hoje em seu trabalho. Mas decerto indicava o seu crescente envolvimento com a dança – o período entre 1957 e 1959 é justamente o de duração do grupo experimental com Forti e outros artistas. A gradual definição de seus métodos de pintura e do impasse a que chegaria se deu à medida que as atividades do grupo avançaram, dedicadas a examinar e desmontar a temporalidade metafórica da dança e do teatro em busca de modos de temporalidade literal, *matter-of-fact*: “um tempo real, o que você faz é o que você faz”²⁵. Para Morris, um dos principais

²³ MORRIS, Robert. *Interview with Robert Morris by Jack Burnham*, op. cit., s/p.

²⁴ Idem. *Interview with Robert Morris* [transcrição de áudio], op.cit., s/p.

²⁵ Idem. *Interview with Robert Morris by Jack Burnham*, op. cit., s/p. O “what you do is what you do” de Morris pertence, obviamente, ao mesmo clima artístico e intelectual do “what you see is what you see” de Frank

feitos do grupo foi eliminar a diferença entre o que seria a preparação e o processo de criação de uma dança – a construção de adereços e objetos de apoio, a improvisação e o desenvolvimento de ações comuns – e a própria dança criada. E isso, sem dúvida, tinha muito da influência de Halprin, e sobretudo de Forti.

Construir um mecanismo com suas próprias regras de uso para o cumprimento de determinada tarefa, cuja operação define a possibilidade de alguns movimentos e bloqueia seus condicionamentos e mimetismos: essa bem poderia ser tanto uma descrição do método de pintura inventado por Morris, quanto da *Slant Board* de Forti. De fato, a plataforma móvel era quase uma *dance construction*, com a diferença crucial de que, ao final da operação, produzia-se um índice estático e incapaz de demonstrar o sistema de ações – forças, deslocamentos, contatos – que o gerou, incapaz de dar uma medida da experiência e temporalidade envolvidas em sua produção. Morris passou a se interessar mais pelo sistema de ações desenvolvido com a pintura do que pela formalização de seus resultados na mesma época em que experimentou um interesse semelhante na dança, e é claro que essa experiência na dança ajudou a configurar o dilema na pintura. Nesse sentido, a passagem da pintura para a dança e a produção de esculturas e objetos foi menos uma ruptura de que a sequência no tratamento de algumas questões, agora em um ambiente que lhes deu nova clareza e produtividade – e poderíamos dizer que a dança agiu sobre a experiência da pintura tanto quanto a pintura agiu sobre a experiência da dança.

Nesse momento inicial da dança de Forti, é especialmente perceptível uma tensão produtiva com a pintura. Tendo demonstrado atração pela atividade, Morris a encorajou a pintar e lhe ensinou a estender a tela nos imensos chassis em que, durante seis meses, ela fez trabalhos próximos ao expressionismo abstrato. Também desenvolveu uma espécie de método de trabalho. Logo após estender uma tela, colocava-a no chão e deitava para descansar e dormir um pouco sobre a tela ainda branca. Ao acordar, procurava pintar as sensações do sono: não os sonhos, mas o *physical feeling* daquele sono, sensações que descreveu como acúmulo, abertura para a esquerda, peso etc²⁶. É possível comparar essa curiosa passagem de Forti pela pintura com o método que

Stella em GLASER, Bruce. “Questions to Stella and Judd”. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art - A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995, p. 158.

²⁶ FORTI, Simone. *Interview with Simone Forti*, op. cit., s/p.

Morris empregava à época. Em ambos, o ato de pintar envolve uma escala corporal, um empenho em tocar e sensibilizar o campo horizontal da tela com seu corpo, em fazer da gravidade uma das forças atuantes no processo da pintura e providenciar meios para que na tela atue algo que se sente no todo cinestésico corporal. O que há pouco identificamos como uma tendência a respostas holísticas na dança de Forti também se manifestava na sua relação com a pintura e era um elemento fundamental em seu diálogo com Morris. E não há dúvidas de que ambos partilhavam uma conexão com Pollock que, em larga medida, viabilizou um “chão” para o reducionismo holístico da geração minimalista.

Forti nem precisaria mencionar que sua dança nessa época tinha um “sentido de movimento expressionista abstrato”²⁷, pois basta observar *Slant Board* para imaginar que a placa com cordas, que recebe pés e mãos de dançarinos, faz uma referência às telas de Pollock e sua sugestão do corpo debruçado, em ação, sobre um plano e um emaranhado de linhas. É preciso contudo ir além dessa associação para que se entenda o que estava em jogo na relação da dança com a espaço-temporalidade do *all-over* e do *dripping*: para Morris, como para Forti, um princípio de estrutura não compositiva e holística.

É verdade que uma relação com o expressionismo abstrato já se constituía há mais tempo na dança norte-americana. A obra de Merce Cunningham, por exemplo, traria um novo sentido espacial, de campo aberto e sem hierarquia visual ou narrativa, que a crítica de dança Deborah Jowitt ligou ao trabalho de Pollock:

Cunningham falou com admiração da eficiência de Pollock em combater o sentido de um foco central colocando as telas no chão e andando em volta delas, aplicando a tinta de cima. O modo como você olha para uma pintura de Pollock é semelhante ao modo como olha uma dança de Cunningham. Ambas são espaçosas [*roomy*]: o olho vagueia ao acaso, tomado agora por isso, agora por aquilo. (...) Pollock andava em volta de suas pinturas; Cunningham faz suas danças como se elas devessem ser vistas de todos os lados.²⁸

Uma das características mais marcantes da produção de Cunningham é a eliminação de todas as relações hierárquicas ainda persistentes na dança dos anos 50 – entre coreografia, música e cenografia, entre dançarinos e dançarinas, entre

²⁷ Ibidem.

²⁸ JOWITT, Deborah. *Time and the Dancing Image*. Berkeley: University of California Press, 1988, p. 291.

diferentes movimentos e entre diferentes posições no palco. São coreografias sem solistas, ou como comentou uma de suas dançarinas, em que todos são solistas. Desprovida de um princípio de articulação orgânica, decididamente não concatenada, sua dança demanda uma espécie de polivalência perceptiva: “não apenas todos são solistas em uma coreografia de Cunningham, cada parte de cada corpo pode se tornar um solista também; pois Cunningham freqüentemente faz cabeça, braços, torso e pernas moverem-se em oposição entre si.”²⁹ Contra a prevalência de qualquer princípio de síntese, coerência ou completude, contra uma certa “ilusão de unidade”, como diz o crítico de dança Roger Copeland – a ilusão, muito arraigada em dança, da unidade expressiva dos movimentos como manifestação de uma interioridade psicológica –, Cunningham convida a uma experiência de “não-relacionalidade”, de acontecimentos que se distribuem e se sobrepõem sem conexões causais entre si.

Por isso, talvez seja mais preciso afirmar, como faz Copeland³⁰, que esse tipo de operação espacial estaria ainda mais próximo da estética de fragmentação e justaposição de Robert Rauschenberg. O que faz sentido: com Rauschenberg, Cunningham e John Cage fizeram o que veio a ser conhecido como o primeiro *happening*, em 1952. No Black Mountain College, os três realizaram, segundo a proposta de Cage, uma “apresentação simultânea de eventos independentes” – Cage leu um texto, David Tudor tocou piano, Rauschenberg tocou discos antigos em uma vitrola e projetou slides, Cunningham improvisou uma dança, entre outras participações. Essa justaposição de ações desconexas estaria na base do que

²⁹ COPELAND, Roger. “Merce Cunningham and the Politics of Perception”. In: COPELAND, Roger; COHEN, Marshall (orgs.). *What is dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 319. Copeland também corrobora nosso argumento no artigo: COPELAND, Roger. “Merce Cunningham and the Aesthetic of Collage”. In: *The Drama Review* 46/1, spring 2002.

³⁰ Copeland faz boas análises de Cunningham, mas tem uma leitura equivocada da obra de Pollock, que não poderíamos deixar de comentar. Tendo por base principalmente as fotografias de Hans Namuth e a biografia do pintor, compara o expressionismo de Pollock ao de Martha Graham e ignora que a sua pintura justamente superou o tipo de figurativismo e narrativa que podemos ligar a Graham. Para Copeland, Pollock fez da pintura uma busca ritualizada do *innermost self*, nostálgico de uma unidade expressiva pura e primitiva. Para Cunningham, que ao contrário de Copeland parece ter dado mais atenção ao trabalho do pintor, “com as pinturas de Pollock, o olho pode ir a qualquer lugar na tela. Nenhum ponto é mais importante que outro. Nenhum ponto necessariamente leva a outro.” CUNNINGHAM, Merce. *The dancer and the dance – Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*. New York; London: Marion Boyars, 1991, p. 140.

Michael Kirby chamou “estrutura compartimentada”³¹, seu termo para a estrutura de colagem, típica dos *happenings*. Rauschenberg, que nos anos 50 e 60 também transitava entre a pintura e a dança, foi um notório reabilitador da colagem e do *object-trouvé* e, por muito tempo, cenógrafo e figurinista de Cunningham. Com seus procedimentos de acaso, fragmentação e justaposição durante a criação coreográfica, Cunningham levou ao máximo de sofisticação esse tipo de estrutura na dança: “sua união entre ‘*found movements*’ banais [lavar as mãos, pentear os cabelos, pular, agachar, caminhar etc] e movimentos inventados era o equivalente ao *assemblage* em dança”³².

Podemos, de fato, identificar um tipo de recepção da pintura de Pollock que, tanto na dança quanto no teatro, tratou de assimilá-la a um “campo ampliado” da colagem, fosse por relações mais indiretas, como na obra de Cunningham, fosse por uma leitura bastante direta e enfática como a de Kaprow, figura central no desenvolvimento dos *happenings*³³. Em seu conhecido texto de 1958, Kaprow afirmou que a “dança do *dripping*”, com sua fisicalidade e escala, aproximou a pintura da arte ambiental e indicou a possibilidade de se abandonar a tela, de se passar à ação e ao agenciamento de objetos:

Pollock, assim como o vejo, deixou-nos no momento em que devíamos começar a refletir sobre o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana (...) Não contentes com a sugestão, pela pintura, de nossos outros sentidos, vamos usar as substâncias específicas da visão, som, movimentos, pessoas, odores, tato. Objetos de todo tipo são os meios da nova arte: tinta, cadeiras, comida, luz elétrica, néon, fumaça, água, meias velhas, um cachorro, filmes e mil outras coisas que a geração atual de artistas descobrirá.³⁴

E como Kaprow, que havia se formado em pintura, muitos pintores fizeram uma tal passagem no final dos anos 50 – Jim Dine, Robert Whitman, Claes Oldenburg e Rauschenberg, para citar só alguns deles. Robert Morris poderia estar entre esses nomes, não fosse justamente aquilo em que consiste o nosso argumento: a sua transformação de

³¹ KIRBY, Michael. “Happenings: an Introduction”, op. cit., p. 4.

³² HASKELL, Barbara. *Blam! The explosion of pop, minimalism and performance 1958-1964*. New York: Whitney Museum of American Art, 1984, p. 61.

³³ Apesar de não resumir-se a isso, é claro que essa recepção “da tela para a ação” foi influenciada pela publicação em 1951 das fotografias de Hans Namuth, seguida da publicação em 1952 do texto “*The American Action Painters*”, de Harold Rosenberg, ambas na importante revista *Art News*.

³⁴ KAPROW, Allan. “The Legacy of Jackson Pollock”, op. cit., p. 7.

experiências de pintura e ação no princípio de uma estética reducionista e holística, avessa ao princípio da colagem, que surgiu em diálogo com o trabalho de Forti. Portanto, como já antecipamos, trata-se de perceber a especificidade de uma recepção minimalista de Pollock – toda recepção é transformação –, que Morris e Forti estariam a iniciar por volta de 1960.

As primeiras apresentações dos dois na cena artística de Nova Iorque, cidade em que se instalaram no final de 1959, aconteceram em ocasiões e lugares partilhados com artistas de *happenings*, como os eventos coletivos na Reuben Gallery, no *loft* da artista fluxus Yoko Ono (onde se apresentou pela primeira vez *Slant Board*) e no Living Theater. Mas “suas estruturas rudimentares e sua ênfase em movimentos não-afetados sempre as distinguiu do *full-blown drama* de um evento de Robert Whitman ou Claes Oldenburg”³⁵, escreveu um crítico sobre essas apresentações, anos depois, ao resenhar o livro de Forti.

E que estrutura poderia ser mais rudimentar do que uma coluna de base quadrada, feita em placas de compensado? Que movimentos poderiam ser menos afetados do que a simples queda da posição vertical para a horizontal? *Column*, o primeiro evento criado por Morris, apresentado no Living Theater em 1961, foi provavelmente o que de mais reducionista e holístico se mostrou em cena naqueles tempos. O evento se resumiu a isso, três minutos e meio na vertical, três minutos e meio na horizontal – como ocorreu em uma tarde de apresentações com vários outros artistas, o tempo dado a Morris foi de sete minutos, daí a duração de cada posição, o cálculo mais elementar com o que tinha disponível. A mesma simplificação extrema das decisões envolvidas na marcação do tempo surge nas decisões quanto às dimensões da peça – baseadas no mais direto aproveitamento do formato de placa comercializado – e quanto ao seu acabamento – o material mais barato e fácil de cortar e montar, a cor mais neutra. Foi o primeiro trabalho tridimensional feito por Morris e, como ação inaugural, depois do distanciamento da pintura, abriu com clareza o seu novo território: *Column* é uma escultura que surgiu como “construção de dança”.

Nessas duas possibilidades, o trabalho estabelece ligações diretas com o corpo. O volume autônomo assume posturas que nos são básicas – de pé e deitado – e está na origem de uma série de esculturas que se reduzem a

³⁵ FRANK, Peter. “Peter Frank”. In: *Soho Weekly News*, December 5, 1974, s/p.

dinâmicas de apresentação, como *Two Columns* (Fig. 9) e *Three L-beams* (Fig. 10). Ao mesmo tempo, a construção tem o tipo de escala proposta por Forti, é uma estrutura cuja operação delimita um repertório de movimentos e os concentra no todo cinestésico corporal – sobretudo se pensarmos que o artista supunha seu próprio corpo dentro da coluna. Estrutura e ação se equivalem em sua opacidade e ordinariade, enfatizadas em todos os sentidos.

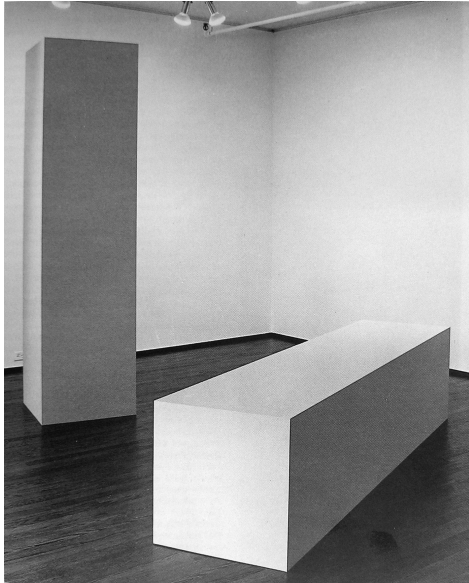


Fig. 9: Robert Morris, *Two Columns*, 1961

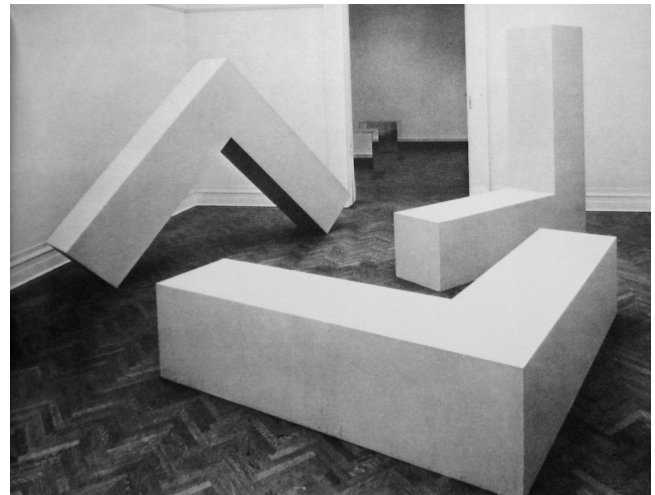


Fig. 10: Robert Morris, *Three L-beams*, 1965

Podemos ver em *Column* o isolamento e a demonstração de uma particularidade do *all-over*: que o experimentemos como um todo indivisível em partes, isto é, como uma espécie de integralidade³⁶ à cuja experiência submetem-se todas as suas relações internas. O poliedro de Morris é feito de placas que podem ser notadas separadamente; o fato, porém, é que o percebemos mais como volume íntegro do que como união de componentes. Alguns fatores contribuem para que isso aconteça: a pregnância de uma *gestalt* simples, a escala que o retira das relações íntimas, a cor que neutraliza qualquer variação nas superfícies. É típica do *all-over* de Pollock semelhante equalização de elementos, que podem obviamente ser notados, mas produzem uma experiência de continuidade e regularidade que prevalece sobre as suas diferenciações internas. Aliás, daí vem a força de sua

³⁶ O tradutor de *Arte e Cultura*, livro em que Clement Greenberg define a expressão *all-over*, traduziu-a como “integral” e *all-overness* como “integralidade”, que são também os melhores sinônimos para “holístico” e “holismo”. GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996, p. 223.

produtividade histórica: ser um todo que escapa à hierarquia subjacente à unidade plástica tradicional, de matriz clássica – a coerência orgânica da morfologia humana, a interdependência das partes que confere necessidade e completude ao corpo, em que se baseiam os princípios de equilíbrio e ordem, portanto de composição. O *all-over* de Pollock possibilita, ao contrário, o princípio estrutural de uma nova relação com o corpo humano, um novo “antropomorfismo”, por assim dizer, sem qualquer sentido orgânico, mas no sentido da escala de um todo cinestésico corporal, dado à gravidade. Apenas nesse sentido seria possível dizer que *Column* é antropomórfica: “não tanto uma metáfora da figura quanto uma existência paralela a ela. Ela [a escultura] partilha de nossa resposta perceptiva às figuras. É por isso, sem dúvida, que respostas cinestésicas generalizadas, subliminares, são fortes quando a confrontamos”³⁷, segundo Morris.

Em seus escritos, sobretudo nas *Notes on Sculpture, Part 1* e *Part 2* publicadas em 1966, Morris refletiu sobre o holismo minimalista. Podemos acompanhar seu raciocínio: “São as formas mais simples que criam *gestalts* fortes. Suas partes são de tal modo ligadas que oferecem uma resistência máxima à separação perceptiva. Em termos de sólidos, ou formas aplicáveis à escultura, essas *gestalts* são os poliedros mais simples”³⁸. Esses poliedros se caracterizam por sua *wholeness*, por suas *unitary forms*, não podem “ser divididos para que fáceis relações parte-a-parte se estabeleçam”³⁹. Nesses textos, o artista se declarou avesso a variações estruturais, cores, materiais ou acabamentos diferenciados, “fatores que puxam o trabalho para a intimidade ao permitir que elementos específicos se separem do todo, criando relações internas”⁴⁰ que acabam por situar o trabalho na “estética cubista da razoabilidade e da lógica relacionais”⁴¹. A escala, nesse sentido, é fundamental, pois ser muito maior do que o corpo humano torna o trabalho sobrepujante, monumental, mas não ser menor do que o corpo “é uma das condições necessárias para se evitar a intimidade”⁴².

³⁷ MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture, Part 4”. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1993, p. 54.

³⁸ Idem. “Notes on Sculpture, Part 1”. In: Ibidem, p. 6.

³⁹ Ibidem, p. 7.

⁴⁰ Idem. “Notes on Sculpture, Part 2”. In: Ibidem, p. 14.

⁴¹ Ibidem, p. 15.

⁴² Ibidem. Morris aqui faz menção à citação de Tony Smith que serve de epígrafe a este texto:

“Por que você não o fez maior para que ele [o cubo *Die*] sobrepujasse o observador?

– Eu não estava fazendo um monumento.

As *Notes on Sculpture* de Morris bem poderiam ser lidas como respostas ao texto *Specific Objects*, publicado por Donald Judd em 1965. Para além de seus desacordos, observados e longamente comentados por James Meyer⁴³, Judd forneceu um ponto de partida para a reflexão de Morris sobre a tendência a uma arte holística e anti-compositiva:

Não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, para comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante. (...) Nos novos trabalhos a forma, a imagem, a cor e a superfície são unas, e não parciais e dispersas. Não há áreas ou partes neutras nem moderadas, não há conexões ou áreas de transição.⁴⁴

Como Morris, Judd provinha da pintura quando começou a fazer os seus objetos específicos, envolvidos no mesmo tipo de escala e integralidade que interessara a Morris na confecção dos poliedros. Nas duas primeiras partes de suas *Notes*, Morris não indicou com tanta clareza a afinidade de suas questões, e de sua experiência do *all-over*, com a pintura expressionista abstrata – como veio a fazer depois, com referência recorrente a Pollock, em vários textos e trabalhos⁴⁵ –, mas essa nos parece ser exatamente uma das características marcantes do texto de Judd. Pela primeira vez, e muito objetivamente, Judd associou o holismo minimalista ao *all-over*:

Nas pinturas de Pollock, Rothko, Still e Newman, e mais recentemente nas de Reinhardt e Noland, o retângulo é enfatizado. Os elementos dentro do retângulo são amplos e simples e correspondem intimamente ao retângulo. (...) As partes são poucas e tão subordinadas à unidade que não são partes em um sentido ordinário. Uma pintura é quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências. A coisa una [o objeto específico] ultrapassa em potência a pintura anterior. Ela também

Então por que você não o fez menor para que o observador pudesse ver o topo?

– Eu não estava fazendo um objeto.”

⁴³ MEYER, James. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.

⁴⁴ JUDD, Donald. “Objetos específicos”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp. 103-4.

⁴⁵ Um exemplo: em *American Quartet*, texto publicado em 1981, Morris afirmou que Pollock seria um dos quatro grandes artistas norte-americanos, sob cujo paradigma situou “a escala, a presença, o aspecto indiferenciado *all-over* ou holístico” do minimalismo. MORRIS, Robert. “American Quartet”. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, op. cit., p. 245.

estabelece o retângulo como uma forma definida; ele não é mais um limite completamente neutro.⁴⁶

Poucos anos depois, em 1967, a publicação de outro texto de Judd situou decisivamente a versão minimalista do “legado de Jackson Pollock”: “Me parece evidente que Pollock está na origem dos grandes formatos, da unidade de superfície e da simplicidade que hoje se tornaram correntes em praticamente todos os trabalhos de qualidade”⁴⁷. A nova *wholeness* produzida na obra do pintor deixou para trás a composição relacional baseada no equilíbrio, em que “você faz uma coisa em um canto e a equilibra com alguma coisa no outro canto”⁴⁸, como bem resumiu Frank Stella. Em sua conhecida entrevista com Stella, Judd diz que a composição traria subjacente uma ordem racionalista, que supõe “mais ordem no esquema das coisas do que nós admitimos agora”⁴⁹. E uma tal ordem, em última instância ainda condizente à hierarquia interna e à coerência orgânica morfológica, portanto remanescente da unidade clássica, teria encontrado uma espécie de formulação-limite na estética cubista. Frances Colpitt esclareceu esse argumento tão importante para os minimalistas:

Enquanto a justaposição relacional subjaz à boa porção da arte tradicional, é com o cubismo sintético que esse método de ordenação foi codificado para a arte moderna. Na pintura cubista, a imagem é construída através da justaposição de planos paralelos ao plano pictórico. Cada ângulo é contraposto a uma linha, estabelecendo-se uma tensão dinâmica no centro da pintura ou da colagem que se estende para as pontas da tela.⁵⁰

O equilíbrio assimétrico cubista, agenciador de tensões entre “centro” e “pontas”, lança o trabalho de arte na esfera de uma reflexividade “íntima”, “racionalista”; é intrínsecamente metafórico e, sobretudo na escultura, recai no tipo de antropomorfismo orgânico rejeitado por Morris e Judd. O que ambos afirmam é que a arte moderna norte-americana teria implicado a absorção e superação da sintaxe cubista de matriz européia, ou seja, a escala “pública” e o *all-over* teriam dissolvido a grade cubista.

⁴⁶ JUDD, Donald. “Objetos específicos”, op. cit., p. 98.

⁴⁷ Idem. “Jackson Pollock”. In: *Écrits 1963-1990*. Paris: Daniel Lelong Editeur, 1991, p. 331.

⁴⁸ GLASER, Bruce. “Questions to Stella and Judd”, op. cit., p. 149.

⁴⁹ Ibidem, p. 156.

⁵⁰ COLPITT, Frances. *Minimal Art - The Critical Perspective*. Seattle: University of Washington, 1993, p. 41.

Por isso, lhes parecia inconsistente, ou simplesmente desinteressante, o recurso à justaposição e à estrutura da colagem que ambos percebiam em boa parte dos trabalhos de seus contemporâneos. Na escultura de Mark di Suvero, por exemplo, “as partes e o espaço são alusivos, descritivos e de certa forma naturalistas. (...) O material nunca possui seu próprio movimento. Uma viga se lança com ímpeto, um pedaço de ferro segue um gesto; juntos, eles formam uma imagem naturalista e antropomórfica”⁵¹. “Coleção de variações”, “hierarquias de clareza e de força” são outros dos termos de Judd ao comentar o tipo de escultura contemporânea subscrita, nos dizeres de Morris, à “razoabilidade cubista”.

Não há dúvidas de que essa leitura do *all-over* foi especificamente minimalista e, mais até que isso, foi um aspecto fundamental na configuração histórica daquilo que viemos a chamar de minimalismo. O que poderíamos considerar uma “recepção holística” deve sua base, tampouco há dúvidas, ao conceito de *all-over* cunhado por Clement Greenberg a partir de Pollock, mas toma-o com uma ênfase diferente. Em seu texto de 1948, *A crise da pintura de cavalete*, Greenberg define *all-over* como estrutura “descentralizada”, “polifônica”, “composta de elementos idênticos ou muito semelhantes que se repetem sem uma variação marcada”, “malha cerrada cujo esquema de unidade é recapitulado em cada um de seus nós” e que responde à exaustão de “todas as distinções hierárquicas”, pois “nenhuma área ou ordem de experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala final de valores, a qualquer outra área ou ordem de experiência”⁵². Suas palavras reverberam nos textos de Morris e Judd, mas como se sabe, Greenberg e depois Michael Fried, retomando o argumento de Greenberg, rejeitaram a redução minimalista de toda a qualidade estrutural da pintura e da escultura. O minimalismo, é certo, esvaziava o tipo de poética relacional que, em termos de escultura, parecia ter encontrado seu ápice na produção de um David Smith, para Greenberg, e de um Anthony Caro, para Fried, artistas que trabalharam ao limite a justaposição abstrata pós-cubista.⁵³

⁵¹ JUDD, Donald. “Objetos específicos”, op. cit., p. 100.

⁵² GREENBERG, Clement. “A crise da pintura de cavalete”. In: *Arte e Cultura*, op. cit., pp. 165-67.

⁵³ A discussão sobre as posições desses críticos com relação à escultura dos anos 60 poderia se estender para além dos interesses deste trabalho, então optamos por indicar as suas referências básicas. Para as suas definições positivas de escultura, ver “A nova escultura” de Clement Greenberg (In: *Arte e Cultura*, op. cit.) e “Anthony Caro” de Michael

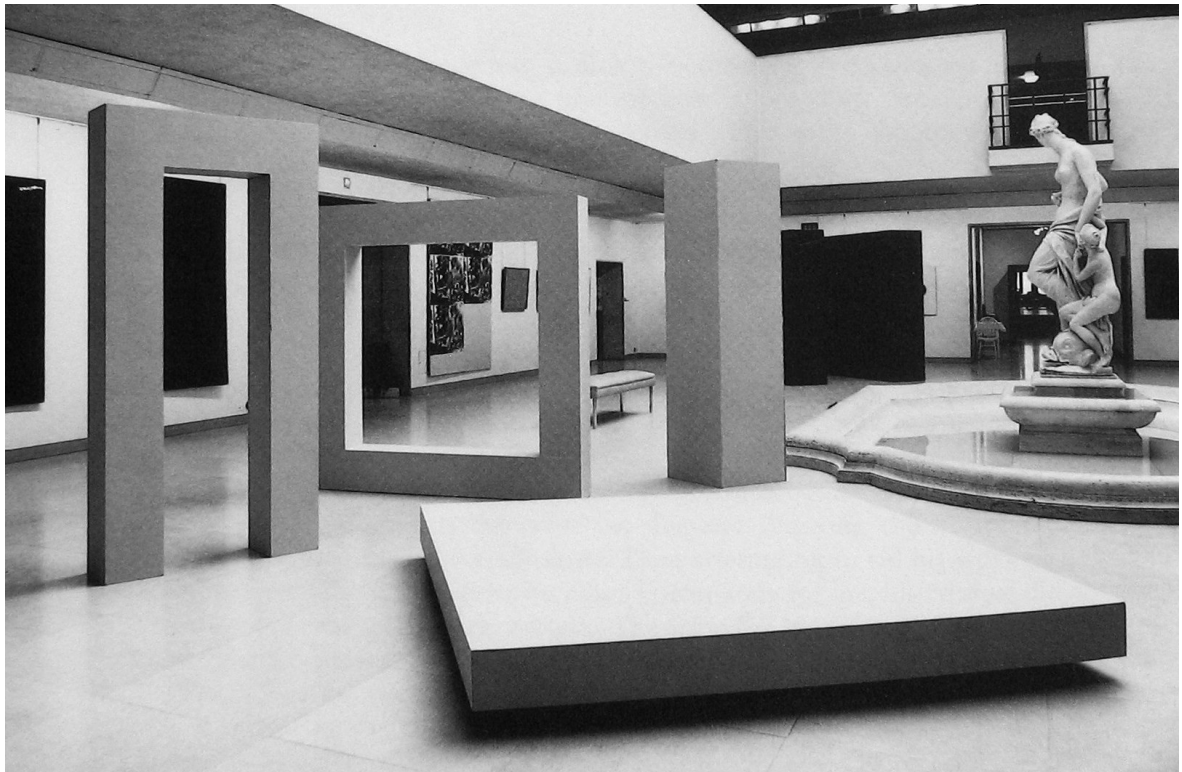


Fig. 11: Robert Morris, *Portal*, 1961; *Frame*, 1962; *Column*, 1961; *Slab*, 1962

Muito diferentes dessa qualidade estrutural – “próximos ao nada (...) meramente presentes”⁵⁴ – são os trabalhos feitos por Morris em compensado entre 1961 e 1962 (Fig. 11). Em escala um pouco maior que a do corpo humano, as peças são relativas a possibilidades de interação, construções através das quais passar, estar, tombar, desviar. Com elas, Morris opera um tipo de visualidade muito menos óptica do que cinestésica, pois minimiza os seus gradientes de luz e textura e maximiza o apelo ao sentido de movimento corporal do observador em relação ao espaço e à gravidade; agencia sensações posturais, vestibulares e inerciais. A camada de tinta cinza sobre a placa lisa tem propriamente a função de negar a opticalidade explorada pelo tratamento na superfície dos metais e pela cor aplicada nas esculturas de David Smith

Fried (In: FRIED, Michael. *Art and Objecthood*. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1998.). Para as suas avaliações negativas, ver “Recentness of sculpture” de Greenberg (In: *Minimal Art - A Critical Anthology*, op. cit.) e “Art and Objecthood” de Fried (In: *Art and Objecthood*, op. cit.). Para uma revisão detalhada dessas posições, ver *Minimalism: art and polemics in the sixties*, de James Meyer (op. cit.).

⁵⁴ Assim Judd descreveu as peças que Morris apresentou na exposição coletiva *Black, White and Grey* (1964), registrada na fotografia que reproduzimos na Figura 11. Ao comentar a exposição, Judd não deixou de reparar no contraste entre os trabalhos expostos e a escultura neoclássica em volta da qual foram dispostos. JUDD, Donald. “Nationalwide Reports: Hartford”. In: *Complete Writings 1959-1975*. Halifax: Press of the New Scotia College of Art and Design, 1975, p. 117.

e Anthony Caro, elogiada por Greenberg e Fried justamente por seu efeito anti-gravitacional. Para Morris, a ênfase na opticalidade tem um viés transcendente, idealista: “É essa natureza óptica, imaterial, incontinente, não-tátil da cor que é inconsistente com a natureza física da escultura.”⁵⁵

Sua anti-cor colabora para a evidência do volume específico, da situação literal dos trabalhos, e a resposta cinestésica do observador passa por sentir que seu corpo partilha dessa mesma especificidade e literalidade espacial. As peças concentram e expõem habilidades elementares do corpo em agenciar posições e forças, propiciam experiências do espaço pelo que se pode ou não fazer nele. Assim, a escultura estática *Column* ainda implica o sentido cinestésico do evento *Column*, no qual, além do *all-over*, podemos ver o isolamento e a demonstração⁵⁶ de uma particularidade do *dripping*: a adesão anti-idealista ao espaço-tempo real da ação e sua relação indissociável com a gravidade.

O ano de criação de *Column*, 1961, é o mesmo em que Simone Forti apresentou a maior parte de suas *dance constructions*, que a seu modo também colaboraram para a configuração do que seria a recepção minimalista do *all-over* e do *dripping*. Um trabalho emblemático, nesse sentido, é *Huddle* (Fig. 12). A palavra *huddle* significa agrupamento ou amontoado de pessoas e é isso, bem literalmente, de que se trata a dança, uma estrutura humana. Seis ou sete pessoas se abraçam com firmeza, cabeças unidas, corpos inclinados, joelhos flexionados. Uma delas se separa do grupo – que de imediato se ajusta para compensar a saída – e sobe sem pressa, buscando apoio nos joelhos, ombros, braços e costas das demais, até passar pelo topo, descer da mesma maneira e voltar a inserir-se no grupo. Logo a seguir, ou ao mesmo tempo, outra pessoa começa a subir. Não há qualquer combinação prévia a respeito de quem sairá e em qual ordem, o grupo deve apenas sentir os movimentos que surgem e afetam sua coesão, e então ceder, fechar, segurar. Todos são responsáveis por manter a continuidade e a integridade dessa dinâmica de acordos tácitos, táteis. Como em *Slant Board*, a dança é um jogo cooperativo, baseado em tarefas e regras

⁵⁵ MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture, Part 1”, op. cit., p. 4.

⁵⁶ Há no minimalismo de Morris, tanto nas esculturas quanto nas ações cênicas, uma espécie de didatismo que, como veremos adiante, relaciona-se à sua ênfase no processo de recepção pelo espectador. Isso confere aos seus trabalhos e textos dos anos 60 um caráter expositivo que é evidente em *Two Columns* e *Three L-beams* e diretamente enunciado como um princípio coreográfico em suas *Notes on Dance*: “Meus esforços estavam ligados ao didático e ao demonstrativo”. MORRIS, Robert. “Notes on Dance”, op. cit., p. 169.



Fig. 12: Simone Forti, *Huddle*, 1961

previamente estabelecidas, dura por volta de dez minutos e supõe a audiência caminhando à sua volta, observando-a de todos os lados.

Huddle se constrói como “unitary form” porque o todo prevalece sobre a distinção dos elementos e sobretudo porque, como bem disse Greenberg a respeito do *all-over*, surge como uma “malha cerrada cujo esquema de unidade é recapitulado em cada um de seus nós”. Cada corpo, com sua postura e articulação basicamente iguais às de todos os outros, perfaz por sua conta o esquema espacial e o “*physical feeling*” do conjunto; como mostra a Figura 12, inclusive os que saem para escalar continuam, em seu percurso, repetindo os gestos e contatos daqueles que o sustentam⁵⁷. Tratam-se de movimentos em fluxo contínuo, sem uma variação marcada, em que, ainda lembrando Greenberg, “nenhuma área ou ordem de experiência é intrinsecamente superior, em qualquer escala final de valores, a qualquer outra área ou ordem de experiência”. Ou nas palavras de Judd, trata-se de

⁵⁷ Esse holismo continuou a marcar a obra posterior de Forti. Com relação aos solos que ela desenvolveu nos anos 70, por exemplo, o crítico de dança Robert J. Pierce escreveu: “mesmo quando ela dança rápido, você continua atento ao seu corpo como uma unidade. Ela não divide sua atenção. Você não se distrai por acentos de energia ou por uma perna fazendo algo que o torne menos consciente do corpo ao qual se conecta.” PIERCE, Robert J. “Denying the fountain of youth”. In: *The Soho Weekly News*, May 3, 1979, p. 28.

uma “*wholeness*” sem “hierarquias de claridade e de força”. Ou, ainda, nas próprias palavras de Forti:

Eu prefiro ver uma coisa do que muitas coisas em composição. Se há composição, eu prefiro ver alguma coisa acontecendo, uma mudança radical ocorrendo no curso do trabalho, do que ver muitas modificações variadas. Se há muitas modificações variadas, eu prefiro que elas sejam casuais como as modificações no mar e na atenção durante uma caminhada.⁵⁸

Mas o que significa essa estratégia holística de Forti na linguagem da dança? O que ela fez, dito de modo direto, foi eliminar a qualidade estrutural da frase coreográfica e, no mesmo golpe, o próprio conceito de composição coreográfica⁵⁹.

Uma frase, em seu sentido tradicional na dança, é uma seqüência de movimentos com princípio, meio e fim. De referência ainda clássica, tal unidade é identificável com sua coerência orgânica – há uma ênfase na dependência anatômica entre os movimentos da seqüência – e/ou com a dinâmica de um clímax – quando se enfatiza uma dependência energética entre os movimentos, com diferenças de acento e abatimento de intensidade ao longo da seqüência. De todo modo, uma frase une e ordena movimentos específicos, diferentes entre si, e a composição de uma coreografia é feita da variação e combinação de frases. Mesmo quando o vocabulário, a narrativa do clímax e a lógica orgânica dos movimentos foram questionados na dança moderna, e até drasticamente alterados na produção que antecedeu à da geração de Forti e Morris, conservou-se a qualidade sintática da frase coreográfica. Halprin e Cunningham são exemplos importantes, provavelmente os mais próximos aos interesses da nova geração. Apesar de todo o seu experimentalismo no processo compositivo, como o uso da improvisação e das operações de acaso para desmontar a hierarquia e causalidade remanescentes na frase

⁵⁸ Trecho de seu diário de 1961, reproduzido em FORTI, Simone. *Handbook in Motion*, op. cit., pp. 53-4.

⁵⁹ Os conceitos de frase e fraseado são trabalhados por Yvonne Rainer em seu famoso texto sobre o *Trio A*. Ela foi a primeira a mostrar a importância de se pensar a frase na dança norte-americana dos anos 60 e sua relação com o minimalismo. Mas apesar de partir da dança de Forti, Rainer o faz diferentemente desta. Voltaremos ao sentido da frase coreográfica em Rainer e sua relação com a obra de Morris no momento oportuno. RAINER, Yvonne. “A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of *Trio A*”. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art - A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

moderna, Halprin e Cunningham mantinham em sua produção do final dos anos 50 as próprias noções de frase como articulação de diferentes qualidades de movimento, e de coreografia como articulação de diferentes qualidades de frase. Ao contrapor seu reducionismo a esse tipo de dança “baseada em imagens fugazes, fraturadas e justapostas, *sense* e *nonsense*, sentido associativo, fragmentos de lógica isolada”⁶⁰, Forti estabeleceu, quase em uníssono com dançarinos como Yvonne Rainer, Steve Paxton e Trisha Brown, um marco distintivo na dança teatral ocidental, que veio a caracterizar o que os historiadores chamaram de “dança pós-moderna”⁶¹.

Huddle e todas as *dance constructions* não têm nada identificável com uma frase coreográfica. A função dos objetos, tarefas e jogos de regras implementados por Forti era justamente negar a estrutura sintática da dança – esta deixa de afirmar a necessidade de determinadas ações para afirmar as possibilidades em uma mesma ação. Em *Huddle*, a dependência anatômica e energética entre os movimentos não desdobra um começo-meio-fim, não pontua qualquer clímax e, sobretudo, não é a execução de uma seqüência de movimentos definidos, diferentes entre si – em suma, não é composta. O paralelo com o empreendimento anti-compositivo de Jackson Pollock é viável. Por um lado, sua redução do vocabulário gestual da pintura se deu com um procedimento também visto em Forti, a repetição ou duração de uma única proposta motora e a modulação de sua energia

⁶⁰ FORTI, Simone. “Body, mind, world”. In: *Oh, tongue*, op. cit, p. 116.

⁶¹ O rótulo “dança pós-moderna” foi criado pela historiadora da dança Sally Banes em seu livro *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance* e atribuído à geração de Forti, Rainer, Paxton e Brown (BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987). Banes o definiu em contraste com a dança moderna, mas toda a sua discussão e aplicação dos conceitos de modernismo e pós-modernismo é confusa e questionável. Os dois conceitos, como sabemos, poderiam dar margem a um imenso debate que fugiria ao escopo e ao interesse deste trabalho, debate que, além disso, já ganhou uma versão a partir das críticas de Susan Manning ao livro de Banes, que se estendeu em um diálogo por três números da revista *The Drama Review* (MANNING, Susan. “Modernist dogma and post-modern rhetoric: a response to Sally Banes’ *Terpsichore in Sneakers*”. In: *TDR* 32/4, winter 1988; BANES, Sally, MANNING, Susan. “Terpsichore in combat boots”. In: *TDR* 33/1, spring 1989; BANES, Sally. “Terpsichore Combat Continued”. In: *TDR* 33/4, winter 1989). Anos depois, Banes ainda pareceu preocupada em defender seu rótulo, retomando indiretamente a argumentação com Manning (BANES, Sally; CARROLL, Noël. “Cunningham, Balanchine and postmodern dance”. In: *Dance Chronicle* 29, 2006). Neste último artigo, a diferenciação que ela e Carroll estabelecem entre Cunningham e a geração de Forti corrobora nossa discussão, apesar de fazê-lo sob um ponto de vista diferente do desenvolvido aqui.

contínua. Por outro lado, ao admitir diferentes pesos, energias e ritmos corporais, que não têm que aderir a movimentos previstos, Forti também se aproximou do procedimento do *dripping*, que fez da massa e da gravidade fatores determinantes em seu resultado, não dados contra os quais criar qualquer ilusão de leveza ou mobilidade ideal. Ambos os artistas colocaram as condições atuais da ação em jogo – e, nesse aspecto, Forti foi tão pioneira na dança quanto o foi Pollock na pintura.

Na contramão do foco e da leveza tão caros à dança – típicos, por exemplo, do balé –, *Huddle* não privilegia um ponto de observação, não se oferece à visualização frontal, porém enfatiza o peso e a taticidade atuantes em seu devir: a imaginação escultórica de Forti despontou no mesmo momento em que Morris começou a fazer esculturas. O próprio uso do espaço de apresentação das danças revela esse tipo de imaginação que alimentou as suas trocas e parcerias no começo da década de 60. No citado evento de 1961, no loft novaiorquino, Forti decidiu espalhar suas *dance constructions* pelo amplo espaço como na disposição de esculturas em uma galeria, fazendo com que a audiência circulasse para acompanhar as ações. E neste evento, como já havia ocorrido em 1960 – quando por primeira vez ela apresentou seu trabalho em Nova York, na Reuben Gallery –, o envolvimento de Morris com a produção da esposa assumiu duas importantes vertentes: ele construiu as estruturas usadas nas danças e, além disso, atuou em algumas como dançarino. A sua primeira performance pública ocorreu, de fato, na Reuben Gallery em 1960, quando ele e Yvonne Rainer atuaram para Forti em *See-Saw* (Fig. 18), outra *dance construction*. No ano seguinte, ele atuou novamente para Forti, com um dançarino de quem não se tem um registro preciso, em *From Instructions*.⁶²

Pode-se conceber uma relação entre *From Instructions* e o evento *Column* de Morris, criados no mesmo ano. A dança consiste no desempenho de tarefas ou instruções, como diz o título, dadas separadamente e em segredo a dois homens. A um se diz que deve ficar deitado no chão e, ao outro, que deve prender o primeiro contra uma parede. Resulta daí um tremendo conflito físico, de desdobramentos imprevistos, que coloca os dois dançarinos em situação de

⁶² Os trabalhos apresentados por Forti em suas duas primeiras apresentações em Nova York são:

- em 1960, na Reuben Gallery, *See-Saw* e *Rollers*;
- em 1961, no loft de Yoko Ono, *See-Saw*, *Slant Board*, *Huddle*, *From Instructions*, *Platforms*, *Hangers*, *Accompaniment for La Monte's 2 sounds*, *Censor* e *Herdin*.

extrema concentração de forças e atenção. Sabemos que coube a Morris a tarefa de permanecer deitado – justamente aquela em que o investimento energético é menos localizado nos membros, deve envolver a integridade do corpo e beneficiar-se da gravidade. Isso fez de sua ação a modulação de uma tensa passagem entre a horizontal e a vertical, que vemos invertida em *Column*.

Tão relevante quanto sua atuação para Forti foi certamente a experiência de confeccionar as suas estruturas em madeira e cordas, praticamente protótipos do que seriam algumas das primeiras esculturas de Morris. Ele construiu a gangorra empregada em *See-Saw*, caixotes com rodas para *Rollers*, o plano inclinado com cordas para *Slant Board*, balanços em corda amarrada para *Hangers* e as caixas horizontais em madeira de *Platforms*. Com sua geometria e materiais simples, vemos essas peças reverberarem na obra de Morris, como a *Slant Board* nas Figuras 13, 14 e 15, e *Platforms* nas Figuras 16 e 17.

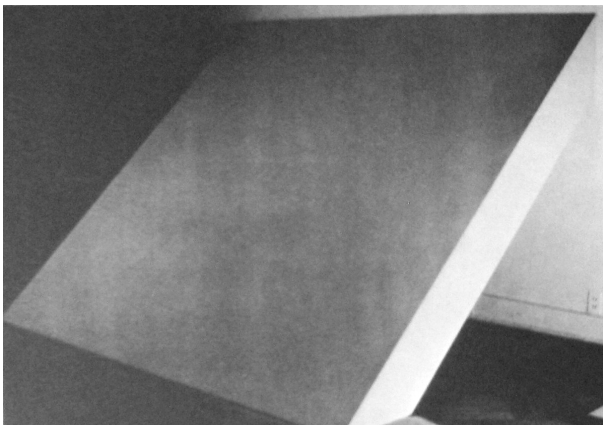


Fig. 13: Robert Morris, *Wall-Floor Slab*, 1964



Fig. 14: Robert Morris, *Rope Piece*, 1964



Fig. 15: Robert Morris, *Knots*, 1963

Platforms é um caso à parte porque, Morris o admite, “*Box for standing* [Fig. 16] é a modificação de um objeto que fiz para Simone Forti usar em uma dança”⁶³. Mas a modificação consistiu apenas em passar uma das caixas de *Platforms* da posição horizontal, empregada por Forti, para a vertical em que vemos a escultura. Tudo indica que a passagem entre as duas posições, feita e refeita inúmeras vezes por Morris, está na raiz de sua obra. De certo modo, o artista responde, agencia por seus meios, a possibilidade de um tal giro de eixo, fundamental, na arte norte-americana – cujas referências abrangeriam a pintura de Pollock, a fonte de Marcel Duchamp, as instalações de Carl Andre (que “tombou” a coluna de Brancusi), o engatinhar e arrastar-se de Forti e o “caminhar” por paredes de Trisha Brown, para citar alguns trabalhos bem próximos a Morris⁶⁴.

Por seu próprio título, *Box for standing* remete a todo o empreendimento das *dance constructions* de Forti: é uma construção em escala corporal com a qual se estabelecem certas relações posturais e motoras. Define-se, muito claramente, a partir de uma tarefa: ficar em pé dentro da caixa, uma ação contínua, de possibilidades sintáticas previamente neutralizadas, limitadas inclusive pela quase exatidão entre as medidas do corpo e da caixa. Além disso, o modo com que o artista se deixou fotografar reforça o seu vínculo com a dança, pois ele está cumprindo a tarefa e posicionando seu corpo tal como previsto por Forti. As instruções para *Platform* indicam que duas caixas sem fundo, de tamanho suficiente para cobrir cada uma o corpo de uma pessoa deitada, sejam dispostas no chão, um pouco distantes entre si. Dois dançarinos entram, preferencialmente um homem e uma mulher, o primeiro ajuda o segundo a deitar sob uma das caixas, depois se dirige à sua e se posiciona da mesma maneira. Já dentro das caixas, os dois começam o que ela chamou de um “duo para assobio” – as caixas funcionam como caixas de ressonância, por isso o som é claro e eles podem ouvir um ao outro, é importante que ouçam um ao outro. Os assobios devem vir de uma expiração suave, em

⁶³ Citado em KARMEL, Pepe. “Robert Morris: formal disclosures”. In: *Art in America* 83/6, June 1995, p. 93.

⁶⁴ Motivo suficiente para que se relativize a afirmação de Anna Chave de que as colunas de Morris seriam mera apropriação de *Platforms* de Forti. Mas Chave merece reconhecimento por ter sido a primeira historiadora da arte a dedicar mais do que uma breve menção à importância de Forti para o trabalho de Morris e para o minimalismo em geral. Trata-se, porém, de um artigo sobre vários artistas associados ao minimalismo, que privilegia um enfoque biográfico, e o espaço dedicado ao diálogo dos dois não chega a quatro páginas. CHAVE, Anna. “Minimalism and Biography”. In: *The Art Bulletin* 28/1, March 2000.

estado de relaxamento, e a inspiração deve ser silenciosa, ambas tão longas quanto em uma respiração normal. O trabalho dura 15 minutos – o homem deve ter um relógio para saber quando sair da caixa e então ajudar a mulher a sair da sua. Uma dessas caixas é a que vemos na Figura 16. Esta, por sua vez, também precede e reverbera em *Portal*, *Frame* e, através de seu uso na dança, em *Slab* – reunidos na Figura 11.

Os assobios em *Platforms* conferem sentido vital às caixas, mas de uma vitalidade que não tem nada de metafórica. É a vitalidade produzida na atualidade do próprio uso das estruturas envolvidas nessa dança – caixas e corpos, através dos quais se faz sensível à audiência o movimento em fluxo da respiração. O assobio funciona como uma marcação sonora desse fluxo vital e ininterrupto, sem o confortável controle do qual é simplesmente inviável dançar. E se dançar é respirar, então a respiração pode ser uma dança, “a repetição ou duração de uma única proposta motora e a modulação de sua energia contínua”, como dissemos há pouco sobre *Huddle*. Com a fotografia em que se colocou dentro de sua escultura, Morris retomou essa vitalidade não-metafórica, mas pragmática, operacional, pois estar de pé, agenciar um lugar, também é estar vivo.

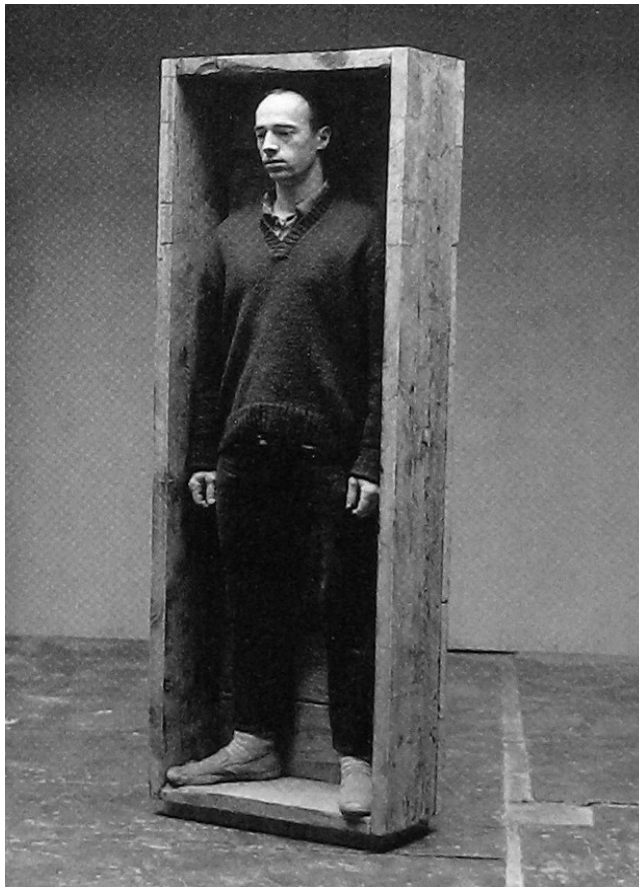


Fig. 16: Robert Morris, *Box for standing*, 1961

Outro trabalho decisivo para que se perceba o diálogo entre a dança de Forti e a obra de Morris, sobretudo em seu momento inicial, é *Box with the sound of its own making* (Fig. 17), feita no mesmo ano de *Platforms* e *Box for standing*. Decisivo, em parte, porque foi o primeiro objeto de pequenas dimensões criado por ele, praticamente junto com o primeiro poliedro de escala humana, dois caminhos que seriam concomitantes em sua produção no começo dos anos 60. *Box with the sound of its own making* é uma caixa pequena, em madeira, com um toca-fitas em seu interior que reproduz as três horas e meia da gravação dos ruídos produzidos durante todo o processo de construção da caixa. Os sons emitidos, portanto, vêm da interação entre um corpo em movimento e certos materiais, o que confere ao trabalho o sentido de um tempo operacionalizado em um fazer, um tempo vivido como “fazer”. O uso do som no trabalho lembra o modo com que Forti empregou esse elemento em *Platforms* e em outros trabalhos: não como um fundo musical adicionado à dança, tampouco como um motivo a ser ilustrado pela dança e sim como uma ação que constitui a dança ou, mais simplesmente, como a própria dança – a respiração é sempre um *sound of its own making* no dançar.

O trabalho de Morris propõe coincidência análoga entre uma ação, de evidência sonora, e um objeto. Isso também fez dele um trabalho decisivo para o artista, pois abriu novas possibilidades de equação do impasse que o levava a parar de pintar, a discrepância entre “processo” e “resultado” no trabalho de arte. Voltando às suas palavras, encontramos: “eu não conseguia lidar com isso, diferente de Pollock.... ele era o único que conseguia colocar essas duas coisas juntas. Um dos primeiros objetos que fiz foi *Box with the sound of its own making*, que resolve esse problema”⁶⁵. Um objeto que funde a experiência de um processo de produção à própria experiência de seu resultado material.

Agora voltemos a *Site*, esse *lugar/dança* que teatralizou as passagens feitas pelo artista em seus primeiros anos de trabalho. A caixa branca à esquerda do palco, de onde se reproduzem os sons de tarefas pesadas de construção, é evidentemente uma versão maior da pequena *Box* com marteladas e ruídos de serra. Em *Site*, ela soa enquanto Morris faz o circuito entre a pintura e a *dance construction*, tomando da primeira um *prop* para dar início à segunda. Ele transforma em ação o jogo pictórico entre a superfície literal

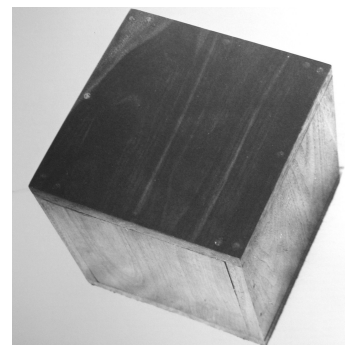


Fig. 17: Robert Morris, *Box with the sound of its own making*, 1961

⁶⁵ Citado em KRENS, Thomas. “The Triumph of Entropy”. In: KRAUSS, Rosalind; KRENS, Thomas (orgs.). *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994, p. XIX.

e a superfície pintada, marcante no desenvolvimento da pintura moderna ao menos, como sugere, desde a obra de Manet. Há um dado irônico nesse didatismo: o ilusionismo da figuração e dos planos articulados na pintura são convertidos à concretude e ao peso de corpos e placas de compensado. O espaço-tempo composto e sintético vai, literalmente, “para o segundo plano” – de principal interesse passa a ser o espaço operacional marcado pelo manuseio da placa, inseparável do tempo operacional marcado pela caixa de som.