

3 Jogos de Arte

Column, *Site* e *Waterman Switch* partilham com a dança de Simone Forti uma adesão aos “*pedestrian movements*” ou “*ordinary movements*”, como costuma-se chamar, desde os anos 60, o tipo de movimento que a geração de Forti introduziu na dança¹. Pedestres, ordinários: que se distanciaram do vocabulário reconhecível da dança, com seu caráter excepcional, e tomaram ações do dia-a-dia, das ruas, ou de formas comuns da sociabilidade urbana, como as situações de trabalho, brincadeiras e jogos. Ficar de pé, caminhar, mover objetos, correr, equilibrar-se, pendurar-se, deitar-se e, acima de tudo, fazer tais coisas sem afetação de esforço, postura ou gesto.

Como afirmou Morris a respeito de seu envolvimento com a dança, para “evitar as extensões e torsões, qualidades anti-gravitacionais que não apenas dão ao corpo a definição e o papel de ‘dançarino’, mas qualificam e delimitam os movimentos que lhe são disponíveis”², as alternativas criadas por Forti foram produzir movimentos simplesmente pelo cumprimento de tarefas ou regras e pelo uso de objetos ou construções. As danças de Morris seguem essas alternativas.

¹ Está fora do escopo deste trabalho demonstrar que Forti foi quem introduziu os movimentos ordinários na dança, de modo direto e não metafórico. Pouco se escreveu sobre ela e, a esse respeito, as indicações mais claras são as feitas por Morris, com as quais trabalhamos aqui. Um estudo da ordinariedade na dança de Forti teria que mostrar o quanto ela se diferencia dos antecedentes mais importantes para a sua geração, Halprin e Cunningham: ambos se aproximaram dos movimentos cotidianos e os absorveram em diferentes instâncias, mas sempre com algum grau de estilização ou resignificação. E teria ainda que mostrar o quanto ela impulsionou a produção do Judson Dance Theater, grupo a quem se atribui, em geral, a introdução dos movimentos pedestres ou ordinários na dança. Como se sabe, Forti não participou diretamente do Judson DT, mas sim do curso de composição com Robert Dunn em 1960, que deu origem ao grupo em 1962. As apresentações de Forti em 1960 e 1961 precederam e foram um ponto de partida para artistas como Yvonne Rainer e Trisha Brown, que estiveram muito próximas a Forti nesse período. *Trio A*, de Rainer, um trabalho emblemático dos movimentos ordinários em dança, é de 1965.

² MORRIS, Robert. “Notes on Dance”, op. cit., p. 168.

Assim, tampouco se constituem pela definição de frases de movimento para serem executadas no palco, reproduzidas em seu código estilístico ou em sua coerência formal, e sim pela atribuição de certos materiais, atividades e instruções aos dançarinos, a partir dos quais geram-se interações, respostas cinestésicas. Em *Column*, a tarefa de mudar a orientação espacial de uma construção, em uma ação perceptível somente na própria coluna, define o movimento da queda através de um fio invisível. Em *Site*, um homem se dedica à atividade de experimentar as possibilidades de interação com uma placa que, por suas dimensões e peso, propicia e delimita essas possibilidades. *Waterman Switch* se desenvolve pelo cumprimento de percursos através de determinados materiais, que às vezes também atendem a regras: um homem e uma mulher percorrem dois trilhos sem descolarem-se um do outro, ida e volta; uma mulher faz um fio cruzar o palco várias vezes; um homem corre em círculos preso a uma bandeira e tendo que saltar um mesmo obstáculo a cada volta; um homem e uma mulher se deslocam girando as pedras que têm sob seus pés, sem poder tocar seus corpos no chão. Em nenhum dos casos, há qualidades de movimento prescritas, os dançarinos operacionalizam sistemas de ações e exploram os limites dados aos seus movimentos.

No agenciamento corporal dessas atividades e materiais, estabelecem-se escalas dinâmicas e circunstanciais entre ação e objeto, ação e tarefa, ação e regra. Podemos dizer que os movimentos na dança de Morris consistem nessas escalas, como já o fizemos a respeito da dança de Forti – acontecem numa espécie de empenho adaptativo, comparativo, em contato com parâmetros, restrições e possibilidades. As ações em *Column* e *Site* consistem na contraposição do peso e da extensão de corpos ao peso e à extensão de objetos, o que produz uma equivalência “ativa” entre os dois termos – os deslocamentos, atritos, passagens, sustentações e giros do dançarino de *Site* estabelecem esse tipo de paridade provisória, em processo, com a placa que ele move. De maneira similar, em *Waterman Switch* a dança é a escala entre corpos e o comprimento de trilhos, a largura do palco, o perímetro circular dado por uma haste, uma situação descrita em áudio e uma imagem que se projeta.

Ordinariedade, jogos, regras: por aí se desenham possíveis afinidades entre o trabalho que Forti realizou nos anos 60 e os célebres “jogos de linguagem” do filósofo Ludwig Wittgenstein. Mas quando, em 2003, Morris chamou atenção para a importância de uma Forti “wittgensteiniana” para a dança, sua afirmação tinha um alcance provavelmente

maior do que esse³. Digamos que uma Forti “wittgensteiniana” foi tão influente na obra de Morris quanto o foi um Wittgenstein “minimalista”, produzido em suas leituras de *Investigações Filosóficas* no início dos anos 60. Entre tantos outros interlocutores e trabalhos de referência, esses dois são especialmente marcantes na confluência entre dança e escultura para Morris⁴. Enquanto a filosofia do segundo Wittgenstein descreve a linguagem como uma atividade prática, corporal, uma dinâmica pública com materiais modestos, usados segundo regras coletivas, Forti propõe que a dança seja propriamente o engajamento corporal em jogos de regras e o envolvimento prático com materiais também modestos. Com Forti, Morris já participava, desde o final dos anos 50, de uma experiência de “atrito” no chão ainda liso de idealismo da dança – para usarmos os termos com que o filósofo apresentou seu conflito com a exigência que comandara seu *Tractatus Logico-philosophicus*:

Quanto mais precisamente considerarmos a linguagem real, tanto mais forte se torna o conflito entre ela e a nossa exigência. (A pureza cristalina da lógica não se deu a mim como *resultado*; ela era, sim, uma exigência.) O conflito torna-se insustentável. A exigência corre o risco de se converter em algo vazio. – Entramos por um terreno escorregadio, onde falta o atrito, portanto, onde as condições, em certo sentido, são ideais, mas nós, justamente por isso, também não somos capazes de andar. Queremos andar. Então precisamos do *atrito*. De volta ao chão áspero!⁵

Decerto é possível ligar – e supomos que Morris os tenha experimentado assim – a ação desse “atrito da ordinariedade” na dança a o que Wittgenstein propunha com o “atrito da ordinariedade” na filosofia. Desde o início, em São Francisco, a colaboração entre Morris e Forti passava por rejeitar o caráter excepcional do tempo, do espaço e dos movimentos que caberiam à dança segundo a resistente matriz do balé, ainda, de diferentes maneiras, subjacente à dança moderna. Vimos que a operacionalidade do fazer, com

³ Idem. “Solecisms of Sight: Specular Speculations”, op. cit., p. 34. No capítulo anterior, citamos o comentário de Morris sobre a “ordinariedade wittgensteiniana” introduzida por Forti, referida na nota de rodapé 8.

⁴ Uma das vezes em que comentou seu interesse pelo filósofo, numa entrevista feita em 2000 com Anne Bertrand: “Os escritos de Wittgenstein me transformaram e eu continuo a reler seus textos”. In: MORRIS, Robert. *From Mnemosyne to Clio: the Mirror to the Labyrinth (1998 – 1999 – 2000)*. Lyon: Musée d’Art Contemporain de Lyon, 2000, p. 194.

⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*. Petrópolis: Vozes, 2005, # 107.

sua dose de repetição e contingências materiais dadas por tarefas, jogos e objetos, e os movimentos pedestres, com sua banalidade e adesão à gravidade, somavam-se contra o primado da mobilidade idealizada na composição. Ora, a composição em dança, como em outras artes, corresponde ao princípio racionalista de uma lógica *a priori* que trabalha através da articulação sintática, criando uma coerência interna ou uma dinâmica de variações de algum modo apreensível como unidade necessária, reflexo daquele princípio de ordem. Porém, na dança esse idealismo é nitidamente marcado por um dualismo de instâncias em geral inexistente, por exemplo, na pintura ou na escultura: por um lado, a composição coreográfica, que se preserva por registros ou notação própria; por outro lado, a sua performance, o corpo dançante. Portanto, a coreografia pretende manter com o seu acontecimento público um tipo de relação semelhante àquela que Wittgenstein rejeitou entre uma estrutura ideal da linguagem e a sua atividade prática:

Sua essência, a lógica, apresenta uma ordem, ou seja, a ordem a priori do mundo, isto é, a ordem das *possibilidades* (...). Ela é *anterior* a toda experiência; tem que perfazer toda a experiência; a ela mesma não se pode aderir nenhuma opacidade ou insegurança empírica. – Ela tem que ser, antes de mais nada, de puro cristal.⁶

Esse puro cristal conferira “dureza” ao *Tractatus Logico-philosophicus*, e parte da tarefa das *Investigações Filosóficas* foi romper com a posição, adotada no primeiro, de que a linguagem teria uma essência, uma lógica subjacente, apreensível por meio da análise da “relação figurativa” entre as estruturas da linguagem e as estruturas do mundo. No *Tractatus*, “a relação afiguradora em si repousa, no fundo, num vínculo denotativo entre nomes e objetos; nomes ‘significam’ objetos”⁷, ao passo que as *Investigações* trazem o argumento de que não haveria uma lógica da linguagem, mas inúmeras e diferentes práticas de linguagem, cada qual com suas próprias regras de uso, irredutíveis a relações denotativas entre palavras e coisas ou proposições e fatos. A famosa divisa “o significado de uma palavra é seu uso na linguagem”⁸ queria eliminar toda aura ou idealismo da linguagem para entrelaçá-la às contingências do comportamento, dos afazeres diários e das interações práticas, pois

⁶ Ibidem, # 97.

⁷ GRAYLING, A. C. *Wittgenstein*. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 90.

⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 43.

“acerca da linguagem só posso aduzir exterioridades”⁹. O segundo Wittgenstein se propôs a combater as “ilusões gramaticais”¹⁰ que atribuem “o caráter de profundidade”¹¹ à linguagem; almejou conduzir “as palavras do seu emprego metafísico de volta ao seu emprego cotidiano”¹², onde o sentido participa “do fenômeno espacial e do fenômeno temporal da linguagem; não de um disparate a-espacial e a-temporal”¹³. Ao invés de explicar a essência da linguagem, missão do *Tractatus*, a filosofia deveria tão somente examinar o funcionamento da variedade dos “jogos de linguagem”: os inúmeros e diferentes empregos do que denominam-se signos, palavras ou frases, e as atividades com as quais esses empregos vêm entrelaçados. Alguns dos exemplos de jogos de linguagem ao longo das *Investigações* são ordens dadas por um construtor a seu ajudante, pedidos de compras em um mercado, informações em uma placa de estrada e lances de xadrez.

Contra a ordem de uma mobilidade cristalina, Forti conferiu opacidade à dança: eliminou a estrutura ideal subjacente aos movimentos e à sintaxe coreográfica. Wittgenstein rejeitou o primado da lógica sobre a prática da linguagem; Forti rejeitou o primado da composição sobre o corpo dançante. E nos dois casos, a saída ao dualismo idealista se deu com o atrito dos materiais ordinários e dos jogos de regras. Vejamos como isso se vincula ao trabalho de Morris.

Essas estratégias estão em *See-Saw* (Fig. 18), a primeira *dance construction* de Forti em que Morris atuou como dançarino, junto com Yvonne Rainer, em 1960. Morris construiu a estrutura em madeira usada em cena e esta foi a sua primeira atuação pública em dança. A participação de Rainer é digna de nota. O envolvimento com o trabalho inicial de Forti, “muito à frente de seu tempo”¹⁴, também foi uma experiência formadora para ela, como afirma nos seus escritos reunidos em *Work 1961-1973*. Todas as ações de *See-Saw* acontecem em função de uma estrutura igual à gangorra das brincadeiras infantis, partilhada por um homem e uma mulher – de fato, *seesaw* é o nome desse brinquedo na língua inglesa. O trabalho começa com a entrada do homem

⁹ Ibidem, # 120.

¹⁰ Ibidem, # 110.

¹¹ Ibidem, # 111.

¹² Ibidem, # 116.

¹³ Ibidem, # 108.

¹⁴ RAINER, Yvonne. *Work 1961-73*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design; New York: New York University Press, 1974, p. 7.

trazendo um cavalete e uma tábua, montados diante da audiência. Em seguida, entra a mulher e ambos sobem na gangorra, cada um em uma extremidade; vestem-se da mesma maneira, casacos vermelhos e shorts. Durante os vinte minutos da dança, eles balançam, fazem várias combinações de movimentos, cujas possibilidades são infinitas. A tábua com os dois corpos se apóia em um único ponto, o que torna seu equilíbrio extremamente sensível a qualquer gesto ou mínima mudança de posição dos dançarinos – para que ela se mantenha estável ou oscile controladamente, é necessária uma grande coordenação de ações de compensação mútua, total atenção cinestésica de ambos os lados. Essas ações são imprevisíveis e mesmo que a decisão de se fazerem algumas coisas se dê com antecedência, o desenrolar e a flutuação do todo não podem ser calculados.

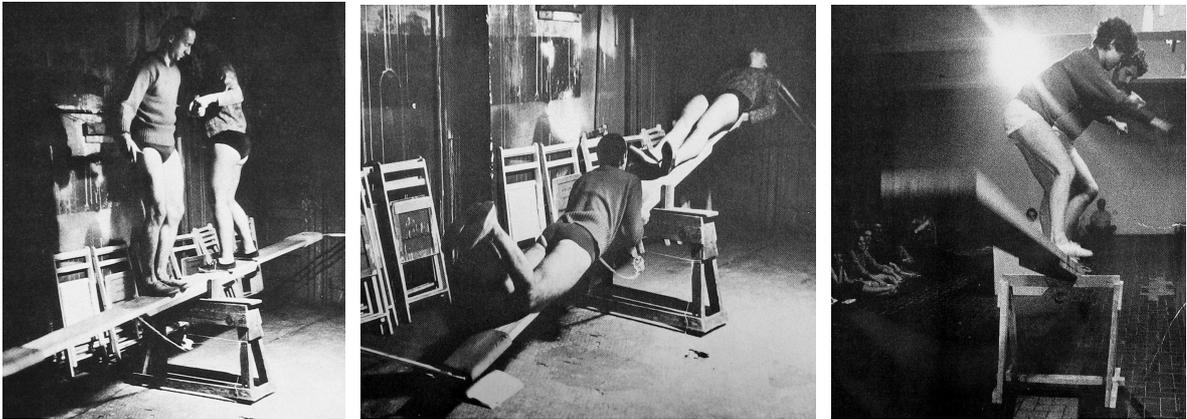


Fig. 18: Simone Forti, *See-Saw*, 1960

Enquanto estão na gangorra, os dançarinos podem improvisar com textos e objetos, sempre atentos aos efeitos dos movimentos sobre o corpo um do outro. Em 1960, Rainer fez uma série de flexões e giros mais abruptos e Morris trouxe um exemplar da revista *Art News* e leu um trecho em voz alta. Em uma versão posterior, de 1981, a dançarina tirou de uma maleta um cacho de uvas e jornais; o casal comeu as uvas e comentou as notícias¹⁵. Essas ações, porém, são episódicas com relação ao constante investimento corporal dos dançarinos, e é curioso observar como elas não nos distraem do tenso equilíbrio em curso, ao contrário, reforçam a sensação de uma tarefa ousada e complexa sendo levada a cabo por atitudes e movimentos banais. O que, aliás, talvez seja uma boa descrição da sensação causada pela leitura das *Investigações Filosóficas*. A estranheza provocada pelo banal

¹⁵ Esta versão está em vídeo: *Jackdaw songs* [vídeo]. New York, 1981.

na dança de Forti não nos parece tão distante da estranheza de uma filosofia que afirma: “as palavras ‘linguagem’, ‘experiência’, ‘mundo’, caso tenham um emprego, este tem que ser tão modesto como o das palavras ‘mesa’, ‘lâmpada’, ‘porta’”¹⁶.

A construção em madeira de *See-Saw* é modesta como os objetos citados por Wittgenstein. Entre ela e os dançarinos, tudo depende do atrito: dançar sempre foi, de certa maneira, uma modulação de possibilidades de aderência e resistência entre o corpo e o chão, mas a instabilidade da própria superfície em que se apóiam os corpos de *See-Saw* torna especialmente enfática a sua aspereza¹⁷. Uma aspereza que, como imaginou Wittgenstein, também traz o sentido à superfície do uso, aos circuitos públicos da interação prática – tudo surge nos contatos e rebatimentos entre corpos e construção, ou seja, cada movimento provoca e responde a outros movimentos, seu acontecimento é sempre relativo, produz sentido na contingência desses contatos. A historiadora e crítica de dança Laurence Louppe notou a função fundamental desse tipo de objeto criado por Forti, mas nesse caso construído e empregado por Morris: ele é “despido de todo caráter aurático ou de reverberação. Sua banalidade tem por missão objetivar o movimento que ele propicia (ou restringe)”¹⁸; sua função na dança é afirmar: “o significado é o uso”.

Como outras *dance constructions*, *See-Saw* toma partido da exterioridade: a dança é a operação de uma construção externa ao corpo dos dançarinos e isso é indissociável da inexistência de uma estrutura interna, de frases coreográficas, em seus movimentos. A decisão de literalmente exteriorizar o que seria o fator estruturante da dança, é um modo de dispensar a noção, muito arraigada, de que a dança seria a expressão da vida interior, de sentimentos e idéias de seu criador – ou, nos dizeres da filósofa Susanne Langer, a imagem de um processo interno, que “dá a eventos

¹⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 97.

¹⁷ A importância do atrito para a geração de Forti e Rainer também é bem literal quando lembramos que o uso de tênis era freqüente em suas performances. Forti foi provavelmente a primeira a recomendar diretamente o uso de tênis nas *dance constructions*, em 1960 – vide, por exemplo, as fotografias de *See-Saw*. Daí, certamente, vem a associação feita por Sally Banes para o título de seu livro, *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Ao sugerir a imagem da musa da dança, Terpsícore, usando tênis, Banes imaginou três diferentes momentos históricos: a musa dançando de sapatilhas no apogeu do balé, de pés descalços no apogeu da dança moderna, e finalmente de tênis, na era da dança pós-moderna.

¹⁸ LOUPPE, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*. Bruxelles: Contredanse, 1997, p. 297.

subjetivos um símbolo objetivo”¹⁹. A referência a Langer não é casual – ela foi extremamente influente no meio intelectual e artístico norte-americano e seus escritos ganharam bastante relevância no campo da dança, tão rarefeito de reflexão teórica. O texto *The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance* surgiu em 1957 e sintetiza uma visão então corrente, não apenas no senso comum, também entre estudiosos e especialistas em dança. Uma visão tradicional, de acentuado idealismo, que ajuda a precisar o contexto contra o qual Forti e Morris fariam as suas primeiras apresentações, poucos anos a seguir.

Para Langer, os movimentos da dança expressam uma interioridade:

O que se expressa em uma dança é uma idéia; uma idéia de como os sentimentos, emoções e todas as outras experiências subjetivas vão e vêm – seu aparecimento e crescimento, suas sínteses intrincadas que dão unidade e identidade pessoal à nossa vida interior. (...) Pois a existência subjetiva tem uma estrutura; não é apenas algo que se percebe em um momento ou em outro, mas algo que pode ser conceitualmente conhecido, sobre o qual se pode refletir, que pode ser imaginado e expressado simbolicamente, com detalhes e grande profundidade.²⁰

Fica mais evidente, logo adiante, que é justamente a estrutura sintática da dança que deixa transparecer a existência subjetiva:

Uma obra de arte é uma composição de tensões e soluções, equilíbrio e desequilíbrio, coerência rítmica, uma precária porém contínua unidade. (...) Na obra de arte eles são expressos, mostrados simbolicamente, cada aspecto de sentimento é desenvolvido assim como se desenvolve uma idéia, e eles são combinados para uma apresentação clara. Uma dança não é o sintoma dos sentimentos do dançarino, mas a expressão do conhecimento de muitos sentimentos por seu compositor.²¹

Uma tal visão supõe a precedência de uma ordem ideal sobre o corpo em ação. A composição coreográfica é a “apresentação clara” das “sínteses intrincadas” de uma vida íntima, e a dinâmica sintática é uma metáfora da lógica tecendo a unidade subjetiva. Esse tipo de metáfora não

¹⁹ LANGER, Susanne. “The Dynamic Image: Some Philosophical Reflections on Dance”. In: STEINBERG, Cobbett (org.). *The Dance Anthology*. New York; London: New American Library, 1980, p. 344.

²⁰ Ibidem, p. 343.

²¹ Ibidem, pp. 343-4.

freqüente uma dança de movimentos desprovidos de trama estrutural, de coerência expressiva. A dança que Morris experimentou em 1960 era feita de ações circunstanciais, nada que Langer pudesse identificar com o que considerava a essência da dança: as “forças não-físicas, que delineiam e guiam, retém e moldam a sua vida. As forças físicas, atuais, que subjazem à dança, desaparecem. Assim que o observador vê ginástica e arranjos, a obra de arte se rompe, a criação falha.”²² O que ele dançou justamente questionava, usando as palavras de Wittgenstein, as “ilusões gramaticais” da dança e o “disparate a-espacial e a-temporal” de definir-lhe uma essência.

“Jogos de dança” que nos ajudam a pensar os “jogos de escultura” de Morris. O período entre 1963 e 1965, durante o qual criou todos os seus trabalhos de dança, foi também o período em que uma série de exposições de artistas estabelecidos em Nova York deu origem ao minimalismo²³. Uma dessas exposições marcantes foi a instalação que Morris realizou na Green Gallery em 1964, em que distribuiu pelo espaço sete peças baseadas em poliedros, confeccionadas em placas de compensado e pintadas em cinza claro, um pouco maiores que a escala humana (Fig. 19). Nesses trabalhos, Morris assume com mais ênfase o interesse nas relações externas da escultura, com o espaço e os corpos à sua volta. As dimensões, o reducionismo holístico das peças e a ausência de hierarquia visual dentro do conjunto chamam atenção para o campo de suas interações. Demandam o movimento do espectador ao mesmo tempo em que congestionam a sua circulação; são estrutural e visualmente dependentes do espaço arquitetônico, mas tensionam e contradizem os eixos principais pelos quais se percebe esse espaço – paredes, quinas, teto e chão.

Essas peças um tanto neutras, pela minimização de qualidades estéticas, mas suficientemente não-neutras, a ponto de deflagrarem um engajamento cinestésico com o espectador, têm muito da “ordinariedade wittgensteiniana” que Morris viveu na dança. Como *Portal*, *Frame*, *Column* e *Slab*, reunidas na Figura 11, essas também são formas banais,

²² Ibidem, p. 345.

²³ Referências sobre o desenvolvimento do minimalismo: BAKER, Kenneth. *Minimalism: art of circumstance*. New York: Abbeville Press, 1988; BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999; BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art - A Critical Anthology*, op. cit.; COLPITT, Frances. *Minimal Art - The Critical Perspective*, op. cit.; MEYER, James. *Minimalism: art and polemics in the sixties*, op. cit.; MEYER, James (org.). *Minimalism*. London: Phaidon, 2000; STRICKLAND, Edward. *Minimalism: origins*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.



Fig. 19: Robert Morris, *Table*, 1964; *Corner beam*, 1964; *Cloud*, 1962; *Corner piece*, 1964; *Floor beam*, 1964

com a opacidade do cotidiano: podemos vê-las por aí, nos mais diferentes lugares e funções e, por isso mesmo, raramente damos atenção a o que seriam elas próprias. Além disso, são construções ocas, vazias²⁴ – tudo o que há está fora, em seus contatos com outras coisas, com o contexto espacial e institucional, com as convenções que determinam o uso – logo o significado – desse espaço do qual elas próprias são feitas. Como as palavras que apenas significam quando “trabalham”²⁵ no jogo da linguagem, essas peças são lances que só adquirem sentido na exterioridade de uma situação específica. Uma tal relocação do sentido da escultura, de sua dinâmica estrutural interna para a sua dinâmica externa, tão próxima a uma prática da dança, foi comentada por Morris ao longo de suas *Notes on Sculpture* escritas entre 1966 e 1967.

Por seu vocabulário e argumentos, poderíamos dizer que especialmente *Notes on Sculpture, Part 2* é um texto em sintonia com Wittgenstein. Quase toda a discussão transita entre as definições do que seriam um “modo íntimo” e um “modo público” na escultura, afirmando o segundo como o modo característico da escultura minimalista. Começamos a ver no capítulo anterior como a diferença entre esses dois modos passa por questões de escala e de articulação sintática;

²⁴ Os poliedros de Morris “são perceptivelmente feitos de placas de compensado (tipicamente) com técnicas familiares a qualquer marceneiro amador. Os objetos são portanto claramente ocas”. COMPTON, Michael; SYLVESTER, David (orgs.). *Robert Morris*. London: Tate Gallery, 1971, p. 25.

²⁵ Para Wittgenstein, os equívocos da filosofia originam-se “quando a linguagem está em ponto morto, não quando ela trabalha”. WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 132.

trata-se agora de compreender melhor o alcance dessa diferenciação. Para Morris, a qualidade íntima ou pública da escultura depende da comparação entre as suas dimensões e as dimensões corporais. Quanto menor essa escala, mais íntimo o seu modo de existência, porque ela implicará em um menor envolvimento do espaço entre a escultura e o corpo:

esse espaço não existe para os objetos íntimos. Um objeto maior inclui mais do espaço à sua volta do que um objeto menor. É necessário literalmente manter uma distância dos objetos maiores para que uma visão do todo seja possível. Quanto menor o objeto, mais perto se chega dele, portanto lhe corresponde menos do campo espacial em que ele pode existir para o observador.²⁶

O maior envolvimento do espaço além de seus limites materiais caracteriza o modo público ou “não-pessoal” da escultura porque “cria uma situação estendida, a participação física se torna necessária” – sua experiência inclui “o espaço literal em que ela existe e as demandas cinestésicas sobre o corpo”²⁷. Mas outro fator de consideração imprescindível, nesse caso, é a divisão estrutural interna, que “reduz a qualidade pública, externa do objeto e tende a eliminar o observador na medida em que esses detalhes puxam-no para relações íntimas com o trabalho e excluem-no do espaço em que o objeto existe”²⁸. Seguindo o argumento, teremos que o holismo minimalista

retira as relações do trabalho e faz com que elas sejam funções do espaço, da luz e do campo visual do observador. O objeto não é mais que um dos termos de uma nova estética. (...) O observador fica mais ciente de que é ele próprio quem estabelece as relações enquanto apreende o objeto a partir de várias posições e sob condições variáveis de luz e contexto espacial.²⁹

Morris caracteriza o “modo público” da arte como aberto e inclusivo, a expansão dos termos do trabalho pela ênfase nas condições externas e variáveis sob as quais ele é percebido. Está claro que o interesse central, aqui, é dessubstancializar a forma escultórica, o que significa assumir, testar, ampliar e demonstrar as conseqüências históricas de um deslocamento certamente mais antigo do que o minimalismo: o que chamaríamos de um deslocamento

²⁶ MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture, Part 2”, op. cit., p. 13.

²⁷ Ibidem, p. 14.

²⁸ Ibidem, p. 15.

²⁹ Ibidem, p. 15.

epistemológico na produção e no pensamento da arte, das condições de possibilidade da experiência artística, do objeto para a sua situação e jogo público.

Algumas das versões desse deslocamento são bastante conhecidas na história da arte. Ao menos duas dão lugar de destaque ao minimalismo e uma, em especial, ao trabalho de Morris – as produzidas por Rosalind Krauss e Hal Foster. Para a primeira, esse deslocamento pôde ser pensado nos termos da continuidade histórica de um “projeto de descentralização”³⁰, levado a cabo entre meados do século XIX e a década de 1970, quando escreveu *Passages in modern sculpture*. Krauss relacionou esse projeto a uma passagem estrutural na escultura – a relocação da origem de seu significado de um núcleo interno para a sua superfície, para as relações com os aspectos externos de sua ocorrência espaço-temporal – e o discutiu com base na fenomenologia e na filosofia da linguagem, vertentes de pensamento cujo desenvolvimento coincide com a história da escultura moderna e que questionam, cada uma a seu modo, a substancialidade do sujeito e da linguagem. Trata-se, para Krauss, de uma passagem da metáfora do espaço privado para o agenciamento do espaço público, que estaria em processo desde a escultura de Auguste Rodin e culminaria no minimalismo, pois este estaria “não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, do que poderíamos denominar espaço cultural”³¹.

Foster, por sua vez, pensou esse deslocamento em termos de um giro [*turn*] de modelo crítico e do retorno [*return*] de uma prática histórica: o modo pelo qual a arte das décadas de 1950 e 1960 teriam rompido com certas instâncias da prática e da teoria artística de seu tempo através da retomada e ampliação de mecanismos das vanguardas do início do século XX, como a análise construtivista do objeto e a crítica institucional do ready-made. Seu livro *The return of the real: the avant-garde at the end of the century* reage contra a visão redutora das “neo-vanguardas” por Peter Bürger, para quem a arte do segundo pós-guerra seria mera repetição de má fé das vanguardas históricas. Para Foster, uma parte significativa das neo-vanguardas, em especial o minimalismo, fez bem mais do que isso, pois desenvolveu e efetivou a mudança posta em curso com as vanguardas históricas: a mudança de um “critério disciplinar de

³⁰ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 333.

³¹ *Ibidem*, p. 323.

qualidade” na arte para o seu “valor de interesse” no teste de limites institucionais, ou a mudança das “formas intrínsecas da arte” para os “problemas discursivos ao redor da arte”³². Foster sugere, enfim, que aquilo que considera o *crux* histórico do minimalismo – a intensificação da análise crítica das convenções institucionais da arte – poderia relacionar-se teoricamente à “mudança pós-estruturalista das causas transcendentais para os efeitos imanentes”³³.

Com suas proximidades e diferenças, Krauss e Foster lidam com o mesmo deslocamento para um “modo público” descrito por Morris, e suas versões participam, de diversas maneiras, do propósito de pensá-lo aqui a partir de conexões com a dança. Krauss, em especial, dá muita importância à obra de Morris em seus textos sobre escultura e é sabido que o longo diálogo com o artista foi fundamental em sua formulação do “campo ampliado” da escultura³⁴. Ainda que uma leitura fenomenológica tenha marcado a própria direção dada a *Passages in modern sculpture* (e tenha se tornado uma espécie de *default* para as análises subseqüentes dos poliedros, inclusive um ponto de partida para Foster), o capítulo dedicado ao minimalismo é assumidamente wittgensteiniano³⁵ – e, novamente, podemos supor que o “Wittgenstein minimalista” de Morris tenha sido uma influência importante na escrita dessas páginas. Alguns parágrafos depois de afirmar que a arte norte-americana dos anos 60 estaria engajada em um modelo de significação contrário à “legitimidade de um eu privado”, a autora diz que “ao concentrar-se no momento em que o trabalho se apresenta em um espaço público, Morris invalida o modo em que a superfície, na escultura tradicional, é entendida como o

³² FOSTER, Hal. “Introduction”. In: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Cambridge: MIT Press, 1996, p. xi. Citamos aqui a introdução, mas a avaliação do papel das neo-vanguardas é feita mais detalhadamente no texto “Who’s afraid of the neo-avant-garde?”, incluído neste livro.

³³ Idem. “The crux of minimalism”. In: *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*, op. cit., p. 68.

³⁴ KRAUSS, Rosalind. “A Escultura em Campo Ampliado”. In: *Gávea* 1, 1984.

³⁵ Krauss recorre tanto a Merleau-Ponty quanto a Wittgenstein em suas análises da dessubstancialização minimalista do espaço interno, aqui e em outros escritos. Nos parece, no entanto, que o segundo é mais produtivo diante dos poliedros de Morris. Não há dúvidas quanto à importância de Merleau-Ponty, de quem Morris foi leitor entre os anos 50 e 60: a desconstrução da *gestalt*, realizada com os poliedros, mostra seu interesse na fenomenologia da percepção. Mas nos parece que uma poética da reversibilidade da “carne” está distante das caixas de Morris e que é mais viável pensá-las em uma poética da ordinaryidade.

reflexo de um arcabouço ou de uma estrutura interna preexistente”³⁶.

O desinvestimento do “privado” ou “íntimo” como fonte de significado para o “público” corresponde à negação de um eu que já seria reflexivo antes de seu contato com o mundo e com todas as convenções que regem a vida coletiva. Esse é o cerne da filosofia do segundo Wittgenstein: a argumentação contra uma suposta “linguagem privada” que, de dentro de um espaço psicológico ou mental, governaria a produção de proposições, ao passo que permitiria a compreensão de proposições alheias, como o meio “natural” das relações entre o eu e o mundo. O alvo declarado de suas *Investigações Filosóficas* é a concepção tão antiga quanto pervasiva – atribuída primeiro a Santo Agostinho, mas a seguir identificada com a raiz dos “equivocos da filosofia” e, em especial, da filosofia do *Tractatus Logico-philosophicus* – de que a essência da linguagem humana seria definir palavras com as quais expressar significados, de modo que aprender uma língua fosse aprender a fazer as correspondências corretas entre a instância verbal e a mental. Mas isso significaria que “a criança já fosse capaz de pensar mas não ainda de falar. E ‘pensar’ significaria aqui algo como: falar para si mesmo”³⁷. Segundo essa concepção, idéias, estados ou processos mentais, imediatamente acessíveis ao falante, seriam os significados expressos na linguagem pública, sem serem eles mesmos públicos.

O problema, extensamente discutido por Wittgenstein, seria a inexistência de critérios para se identificarem essas entidades mentais sem que isso já não pressupusesse algum domínio de uma linguagem pública, pois “pergunta significativamente por uma denominação somente quem já sabe o que fazer com ela”³⁸. E se esse âmbito privado só pode ser determinado com os mesmos critérios e convenções linguísticas do âmbito público, então uma suposta linguagem privada não pode fundar as significações públicas. Para o filósofo, é o próprio funcionamento público da linguagem que permite suporem-se idéias, estados ou processos mentais privados, já que as próprias convenções e dinâmicas dos jogos de linguagem abrigam essas “ilusões gramaticais”. Ele não nega as “sensações” e “vivências”, um eu que pensa, experimenta e produz, o que nega é que estes sejam critérios íntimos de significado ou verdade, posto que já são

³⁶ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, op. cit., pp. 318-321.

³⁷ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 32.

³⁸ *Ibidem*, # 31.

inteiramente lingüísticos. Inúmeros exemplos são dados pelo filósofo (também um formidável frasista): “A proposição ‘As sensações são privadas’ é comparável a: ‘Paciência se joga sozinho’”³⁹; “Como reconheço que a cor é vermelha? – Uma resposta seria: ‘Eu aprendi português’”⁴⁰; “Você aprendeu o conceito ‘dor’ com a linguagem”⁴¹.

Aprende-se uma língua, portanto, treinando-se o seu uso: “Seguir uma regra, fazer uma comunicação, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez, são *hábitos* (usos, instituições). Compreender uma frase significa compreender uma língua. Compreender uma língua significa dominar uma técnica”⁴². A técnica em questão – o uso socialmente instituído de uma língua – é o que Wittgenstein chama de “gramática”: não um conjunto estável de regras abstratas, mas um conjunto dinâmico, instável, de regras situadas nas atividades que se entrelaçam aos diferentes jogos de linguagem. Nesse sentido, a “gramática” ocupa e subverte o lugar que a “lógica” ocupara no *Tractatus*, pois nas *Investigações* lemos que “A gramática diz que espécie de objeto uma coisa é”⁴³. Só se pode dizer o que uma coisa é de acordo com o uso que a inscreve em uma situação pública específica. Cabe então perguntar, que espécie de objeto é uma escultura?

A resposta, obviamente, não poderia ser essencialista. A ênfase no “modo público”, característica do minimalismo de Morris, a resumiria aos seguintes termos wittgensteini- anos: “o significado de uma escultura é seu uso no espaço institucional”. E esse “uso” foi pensado por Morris, ainda segundo Wittgenstein, mas também com Forti, como atividade prática, corporal: a interação perceptiva, isto é, visual, motora e cinestésica, dos espectadores com a escultura, indissociável da interação perceptiva com o contexto em que se inscreve a escultura. Apesar do filósofo não ter se detido especificamente na dimensão corporal do uso, fica claro ao longo de seus exemplos – falar, fazer gestos, mover objetos, ver, ouvir – que os jogos de linguagem são eminentemente físicos, interações entre corpos e entre corpos e objetos. Ao aproximar experiência perceptiva e uso, Morris assumia na arte o que talvez fosse o principal corolário da filosofia do segundo Wittgenstein, a dessubstancialização do significado. E como, nos jogos da

³⁹ Ibidem, # 248.

⁴⁰ Ibidem, # 381.

⁴¹ Ibidem, # 384.

⁴² Ibidem, # 199.

⁴³ Ibidem, # 373.

escultura moderna, “forma” pode ser tomado como o termo correspondente a “significado”, podemos dizer que o empreendimento de Morris estava desde o início envolvido em uma dessubstancialização da forma escultórica. Sua divisa, então, melhor seria: “a forma de uma escultura é seu uso no espaço institucional”.

As esculturas iniciais de Morris são, de fato, muito parecidas aos parágrafos iniciais de *Investigações Filosóficas*. Logo nas primeiras páginas, Wittgenstein dá como exemplo de jogo de linguagem a comunicação entre um construtor A e um ajudante B, que juntos realizam uma tarefa:

A constrói um edifício usando pedras de construção. Há blocos, colunas, lajes e vigas. B tem que lhe passar as pedras na seqüência em que A delas precisa. Para tal objetivo, eles se utilizam de uma linguagem constituída das palavras: ‘bloco’, ‘coluna’, ‘laje’ e ‘viga’. A grita as palavras; – B traz a pedra que aprendeu a trazer ou ouvir esse grito.⁴⁴

A partir desse exemplo, no parágrafo 2, Wittgenstein começa a longa explanação em que procura “dissipar a névoa” envolta na concepção agostiniana da linguagem. Pois essa concepção se assenta naquele que seria o modelo mais primitivo da relação entre palavra e significado, segundo o qual o significado de uma palavra seria o objeto que ela denomina e compreender palavras seria algo como identificar esses objetos, tal como quando se ensina uma palavra em língua estrangeira mostrando-se o que ela define. Esse modelo primitivo é o da definição ostensiva. De acordo com ele, ao ouvir o grito do construtor A, o ajudante B faria a correta correspondência mental entre a palavra ouvida e seu significado, podendo em seguida trazer o objeto denominado.

Mas, para Wittgenstein, escapa a esse modelo o funcionamento real da linguagem. Imaginemos, por exemplo, como seria a definição ostensiva de “laje”: nos dizem “laje” e nos mostram uma laje. Mas como saber se a palavra ouvida define a forma tridimensional desse objeto, sua cor, seu material, sua posição, alguma de suas característica, como ser pesada ou opaca, ou o numeral um? O que quer que se tenha aprendido em uma explicação ostensiva – a relação entre uma palavra e um objeto – terá dependido de práticas lingüísticas anteriores e precisará ser testado em atividades e contextos específicos, submetido à repetição e ao uso, para que então se dominem as suas possíveis funções nos jogos de linguagem. “Isto quer dizer que a definição ostensiva pode, em *cada*

⁴⁴ Ibidem, # 2.

caso, ser interpretada de um modo ou de outro”⁴⁵: eis um argumento fundamental para o filósofo, pois marca o deslocamento do significado das palavras, de sua definição léxica para o seu uso gramatical.

Portanto, a compreensão do grito “Laje!” como a ordem “Traga-me uma laje” depende de uma prática situada, não de um processo mental – não poderia funcionar entre A e B se algumas relações entre palavras, objetos e ações não tivessem sido treinadas por ambos, se o grito não ocorresse em um canteiro de obras, em meio a uma atividade de construção, se os dois homens não tivessem tarefas e cargos específicos, enfim, se não partilhassem o que Wittgenstein chama de uma “forma de vida”⁴⁶. Além disso, sendo uma atividade corporal, o jogo de linguagem entre A e B depende de outras variáveis externas:

Qual é a diferença entre o comunicado, ou a afirmação, “Cinco lajes” e a ordem “Cinco lajes!”? – Bem, é o papel que o proferir dessas palavras representa no jogo de linguagem. Mas diferente será também o tom em que elas são proferidas e a expressão facial, e certas coisas mais.⁴⁷

Ao propor como exemplo inicial e base de sua discussão um jogo com objetos tão simples, Wittgenstein queria esclarecer a dinâmica da linguagem, pois “Dissipa-se a névoa quando estudamos os fenômenos da linguagem em espécies primitivas de seu emprego, nos quais se pode ter uma visão de conjunto da finalidade e do funcionamento das palavras”⁴⁸. Podemos dizer seguramente que uma estratégia semelhante estava em curso nos primeiros trabalhos minimalistas de Morris, dentre os quais uma coluna, uma laje (*Column* e *Slab*, na Figura 11) e algumas vigas (*Beams*, nas Figuras 10 e 19). O holismo dos poliedros também procurava dar evidência à dinâmica do “significado” na escultura, com um argumento muito parecido ao do filósofo – quanto mais simples as peças, mais se evidenciam as condições e os fatores externos determinantes em seu jogo. Em um texto de

⁴⁵ Ibidem, # 28.

⁴⁶ Consoante com seus argumentos, Wittgenstein não conceitua os termos que parecem ser os mais importantes em *Investigações Filosóficas*, como “forma de vida”, “uso”, “jogo” e “regra”, apenas dá exemplos que nunca extrapolam o vocabulário ordinário. Sobre “forma de vida”, lemos: “representar uma linguagem equivale a representar uma forma de vida” (Ibidem, # 19) e “a expressão ‘jogo de linguagem’ deve salientar aqui que falar uma língua é parte de uma atividade ou de uma forma de vida” (Ibidem, # 23).

⁴⁷ Ibidem, # 21.

⁴⁸ Ibidem, # 5.

1997, o próprio artista tomou os poliedros como uma espécie de jogo primitivo:

‘Traga-me uma laje’ (IF, # 19). ‘Traga-me uma peça de canto’. Ou, por que não apenas ‘Laje’ [*Slab*] ‘Peça de canto’ [*Corner piece*]? (...) Mas a questão vem a ser, se isso não é um meio de se aprender uma linguagem, existe algum meio de se aprender um jogo de escultura? Isso deve equivaler a uma espécie de jogo primitivo de escultura.⁴⁹

Ainda na década de 1960, porém, ao refletir sobre os poliedros, Morris já havia assumido a disposição wittgensteiniana de demonstrar que o funcionamento dos jogos de escultura escapa a esse modelo de definição ostensiva: a identificação entre uma “forma léxica” visual (coluna, laje, viga etc.) e o objeto mostrado, identificação que pretenderia explicar o fenômeno da escultura. Para Morris, o jogo primitivo dos poliedros esvazia essa explicação de “significado formal” – e foi nesse sentido que empregou o termo *gestalt* ao discutir as peças minimalistas ao longo das três primeiras partes de *Notes on Sculpture*. Publicados com intervalos relativamente pequenos – fevereiro de 1966, outubro de 1966 e junho de 1967 –, os textos estabelecem entre si um uso bem particular da *gestalt*, em que é possível perceber o seu didatismo minimalista. Particular, e didático, porque Morris começa com um emprego positivo do termo e vai, aos poucos, passando a utilizá-lo na demonstração de sua própria insuficiência como modelo da experiência escultórica⁵⁰.

Na primeira parte de *Notes*, comentada no capítulo anterior, a *gestalt* é apresentada como correlato da *wholeness*, ou *unitary form*, característica distintiva dos poliedros. O que os torna indivisíveis é “uma espécie de energia provida pela *gestalt*”⁵¹. Na segunda parte, em que discute o deslocamento

⁴⁹ MORRIS, Robert. “Professional Rules”. In: *Critical Inquiry* 23, Winter 1997, pp. 316-7. Nesse texto, Morris reflete sobre o que seria a incoerência ou descontinuidade “lingüística” de que sua produção foi acusada por grande parte da crítica quando houve sua retrospectiva, em 1994, no Guggenheim Museum. Aqui ele assume, nitidamente, o modo de condução do raciocínio e os argumentos wittgensteinianos. O texto se desenvolve, à maneira de *Investigações*, através do diálogo com um suposto interlocutor que faz perguntas e duvida das afirmações, e traz inúmeras citações do filósofo.

⁵⁰ Além de seu emprego da *gestalt* ser bem próximo ao emprego da definição ostensiva pelo filósofo, Morris usa nesses textos uma estrutura didática que começa pela apresentação das questões e passa ao seu gradual desmonte, à maneira do que ocorre em *Investigações Filosóficas*. Este livro, todo escrito em tom estrategicamente didático, também é uma referência para o didatismo inicial de Morris.

⁵¹ MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture, Part 1”, op. cit., p. 7.

da escultura para um “modo público”, Morris situa mais claramente o funcionamento da *gestalt* nos poliedros:

Mesmo a sua propriedade mais evidentemente inalterável, a forma [*shape*], não permanece constante. Porque o espectador a modifica constantemente com suas mudanças de posição em relação ao trabalho. Por estranho que pareça, é a força da forma constante e conhecida, a *gestalt*, que torna a percepção dessa modificação nos trabalhos muito mais enfática do que o era nas esculturas que os precederam. Um bronze figurativo barroco é diferente de todos os lados. Também o é um cubo de seis pés [a medida *six-foot*]. A forma constante do cubo que se tem em mente, mas que jamais se experimenta literalmente, é uma realidade contra a qual se colocam as perspectivas literalmente cambiantes. Há dois termos distintos: a constante conhecida e as variáveis experimentadas. Essa divisão não ocorre na experiência do bronze.⁵²

Na terceira parte de *Notes*, ele retoma os dois termos em jogo, *gestalt* e variáveis: “Aspectos são experimentados; o todo é assumido ou construído.”⁵³ Em seguida explica: “Nós não temos apreensão da totalidade de um objeto além do que vai sendo construído por vistas incidentais, sob várias condições”, um processo que depende da “pressuposição da constância e da consistência”, mas ao mesmo tempo a cancela.⁵⁴

Não há dúvidas de que Morris toma a *gestalt* – “a forma constante e conhecida” – por uma forma convencional, válida em jogos de linguagem visual, no contexto de práticas e regras instituídas, tal como o são a coluna, a laje, a viga ou o cubo⁵⁵. A *gestalt* de um objeto, nesse caso, é justamente aquele seu “aspecto”, dentre os inúmeros possíveis, mais sedimentado em convenção. “Aspecto” é outro termo que Morris tomou emprestado de Wittgenstein: “Contemplo uma fisionomia, e de repente noto sua semelhança com uma outra fisionomia. Eu *vejo* que ela não mudou: e vejo-a de fato de

⁵² Idem. “Notes on Sculpture, Part 2”, op. cit., pp. 16-7.

⁵³ Idem. “Notes on Sculpture, Part 3”. In: *Continuous Project Altered Daily*, op. cit., p. 23.

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Essa observação nos parece importante porque Morris dá como exemplo de *gestalt* um “cubo que se tem em mente”, o que pode sugerir que a *gestalt* esteja sendo tomada por uma forma geométrica ideal. Mas se nos baseamos em Wittgenstein, a “forma ideal cubo” é uma convenção lingüística, que participa da experiência de um cubo material assim como o conceito de “vermelho” é uma convenção que participa da fala “Isto é vermelho” mas não encerra a experiência da cor. Uma mostra de que Morris rejeita a concepção idealista dos sólidos geométricos é o fato de empregar um vocabulário da construção civil: portal, moldura, viga, laje etc.

modo diferente. A esta experiência dou o nome de ‘perceber um aspecto’⁵⁶. Para o filósofo, a dinâmica do ver, da mesma maneira que a dinâmica do “vivenciar o significado de uma palavra”⁵⁷, sempre envolve a possibilidade do “raiar de aspectos”, que dissolve a consistência do “ver contínuo de um aspecto”⁵⁸. Nenhuma palavra, coisa ou signo se resume ao “ver contínuo” de um aspecto sedimentado – sua definição léxica ou ostensiva –, mas o “raiar” de qualquer outro aspecto necessariamente negocia com esse aspecto sedimentado, porque também acontece na arena pública de uma “gramática”. O filósofo mostra essa negociação, que chama de “ver como”, no desenho linear de um triângulo:

O triângulo pode ser visto: como buraco triangular, como corpo, como desenho geométrico; estando sobre sua linha fundamental, pendurado em sua ponta; como montanha, como cunha, como seta ou mostrador; como um corpo tombado que (p. ex.) deveria estar sobre o cateto mais curto, como um paralelogramo pela metade, e diversas coisas mais.⁵⁹

Em seus três textos sobre escultura, Morris toma a *gestalt* como o “ver contínuo” com o qual se negocia o “raiar de aspectos” da experiência fenomenológica. A afirmação de que “uma viga apoiada sobre sua extremidade não é a mesma coisa que a mesma viga apoiada sobre sua lateral”⁶⁰ (Fig. 9) depende do domínio do “ver contínuo” tanto quanto da possibilidade do “ver como”. A forma da escultura é a negociação do “ver como”, que se dá em função da interação cinestésica, visual e motora do observador, em condições espaciais e luminosas específicas, logo em função de convenções, práticas, vocabulários e espaços instituídos. O que o holismo, a escala, a ordinariedade e o vazio dos poliedros enfatizam é a arena pública da negociação – e também, por isso mesmo, o caráter inclusivo e processual, ou seja, aberto, dessa negociação.

Os poliedros são *props* oferecidos aos observadores, construções a partir das quais produzirem-se movimentos, ação – são *props* para a dança do “ver como”. Do mesmo modo que no jogo de linguagem entre o construtor A e o ajudante B, “Laje!” funciona como ordem de trabalho, no

⁵⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., p. 254. Como a parte II de *Investigações Filosóficas* não é subdividida em parágrafos, adotamos nesse caso a indicação do número de página.

⁵⁷ Ibidem, p. 278.

⁵⁸ Ibidem, p. 255.

⁵⁹ Ibidem, p. 262.

⁶⁰ MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture, Part 2”, op. cit., p. 20.

jogo proposto por Morris, *Slab* é um chamado ao trabalho público, dependente, para tanto, de um contexto e de uma forma de vida chamada “arte”. É assim que W. J. T. Mitchell vê os poliedros de Morris:

Não nos postamos em fixa admiração ao ‘trabalho’ de Morris (tanto o objeto, quanto o seu significado como índice de destreza, esforço ou tempo empenhado), mas nos descobrimos como parceiros, potenciais colaboradores em relação ao objeto. O trabalho (o objeto e o seu fazer) é disseminado, feito exterior e público, até mesmo ‘difundido’ [*broadcast*], como, por exemplo, *Box with the sound of its own making*.⁶¹

Os poliedros também são um modo de coincidência entre processo e resultado porque envolvem decisões mínimas de criação pelo artista e é em seu jogo público que acontecem, e se entrelaçam, as duas instâncias. Mas, continua Mitchell, a etiqueta “*Slab*” colada à parede não é uma ordem imperativa ao observador, seu *mood* gramatical é antes interrogativo. Talvez ela deflagre uma série de perguntas wittgensteinianas:

‘Como você vê esse objeto? O que você vê nele? O que o nome tem a ver com o que você vê?’ Em cada caso, a ‘tradução’ da etiqueta não é o fim do processo, não é a solução de uma charada ou de uma alegoria. É apenas o lance inicial em um jogo de linguagem que não tem um resultado determinado.⁶²

Fundamental no minimalismo de Morris não seria, portanto, reduzir ao máximo de simplicidade, mas sim mostrar a complexidade do simples. É a simplicidade de uma laje, por exemplo, que permite o “ver como nuvem” quando ela está suspensa entre o teto e o chão da galeria. *Cloud* (Fig. 20) é basicamente outro posicionamento de *Slab*, enquanto *Corner piece* (Fig. 21) se define exatamente como um posicionamento, a relação com um canto entre chão e paredes. Os dois trabalhos atuam pelo atrito do simples, isto é, menos por aquilo que pontuam e mais pelos contrapontos e espaços negativos à sua volta; menos pela *gestalt* do paralelepípedo ou da pirâmide e mais pelas disjunções perceptivas provocadas com sua instalação física. Isso é o que Donald Judd chamou de “assimetria inusual”, quando

⁶¹ MITCHELL, W. J. T. “Wall labels: word, image and object in the work of Robert Morris”. In: KRAUSS, Rosalind; KRENS, Thomas (orgs.). *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, op. cit., p. 69.

⁶² Ibidem.

escreveu sobre a exposição na Green Gallery (Fig. 19), em 1964:

As peças de Morris são visualmente mínimas, mas são espacialmente poderosas. É uma assimetria inusual. *Cloud* ocupa o espaço acima e abaixo dela, uma enorme coluna. O triângulo [a peça *Corner piece*] preenche um canto da sala, bloqueando-o. O ângulo [a peça *Table*] inclui o espaço dentro dele, próximo à parede. A ocupação do espaço, o acesso ou a restrição a ele, é muito específica.⁶³

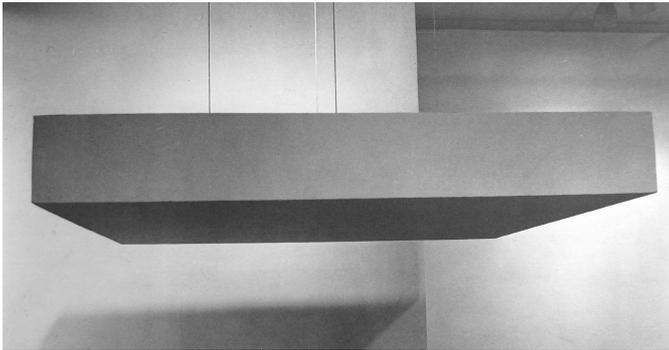


Fig. 20: Robert Morris, *Cloud*, 1962

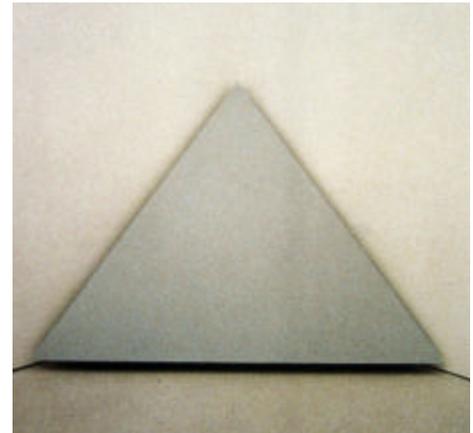


Fig. 21: Robert Morris, *Corner piece*, 1964

Esse tipo de assimetria entre “relações internas” e “relações externas” também foi explorado por Morris na série de trabalhos de pequenas dimensões realizada no mesmo período do minimalismo. Apesar de bem diferente das caixas de compensado, um trabalho como *Location* (Fig. 22) acontece no espaço de exposição de modo semelhante, como um posicionamento, uma localização. Feito em placa de aglomerado recoberta de chumbo, com aplicações de letras, setas e quatro pequenos marcadores ajustáveis em metal, o trabalho funciona medindo o espaço externo – os marcadores devem ser alterados a cada nova situação expositiva, segundo as distâncias entre os seus limites e as paredes laterais, o teto e o chão da sala. O quadrado cinza escuro é uma forma extremamente simples, dedicada apenas a apontar para fora, como um índice de exterioridade e contingência, uma espécie de “forma vazia”. O uso da palavra *location* não pode deixar de ser notado aqui. Com ela, outro golpe contra o modelo da definição ostensiva: a palavra aponta para o que ela define, mas o que ela define “pode, em cada caso, ser interpretado de um modo ou de outro”⁶⁴, como diria Wittgenstein. A palavra

⁶³ JUDD, Donald. “In the Galleries”. In: *Complete Writings 1959-1975*, op. cit., p. 165.

⁶⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 28.

é, antes, a possibilidade de uma gramática espacial, um jogo de relações com os seus limites.

Na época em que fez *Location*, Morris estava envolvido na produção de retratos que se aproximam dessas questões ao tratarem do próprio cancelamento das “relações internas” como origem ou padrão para o estabelecimento de quaisquer “relações externas”. *I-box* (Fig. 23), *Portrait* (Fig. 24) e *Self-portrait(EEG)* (Fig. 25) cancelam aquele que seria o movimento fundador do dualismo na pintura, na escultura e na dança: o de uma vida ou linguagem privada, que se expressa no trabalho de arte.

I-box reúne vários jogos conhecidos de Morris: o jogo das caixas, das colunas, das escalas, dos portais/molduras, das atividades corporais e das definições ostensivas – todos eles propostos como variáveis do jogo do “eu”, o “I” na língua inglesa. A pequena porta, em cor próxima à da pele e encaixada em uma superfície de chumbo, quando aberta revela uma fotografia do artista nu, dimensionada para ajustar-se exatamente à altura e à largura da porta. O que seria uma típica explicação ostensiva – vemos uma palavra, que em seguida nos mostra aquilo que ela define – é convertida em uma franca ironia com a própria possibilidade de se definir o “eu”, sobretudo o “eu-artista”, entendido como substrato subjetivo da obra, conteúdo comunicável ao público. “Eu” é, antes, uma caixa a ser preenchida de sentido vital, uma construção que propicia ações, um *prop* verbal. O trabalho é a realização de uma espécie de tarefa, o agenciamento físico da forma I, que dá lugar a um trocadilho: com

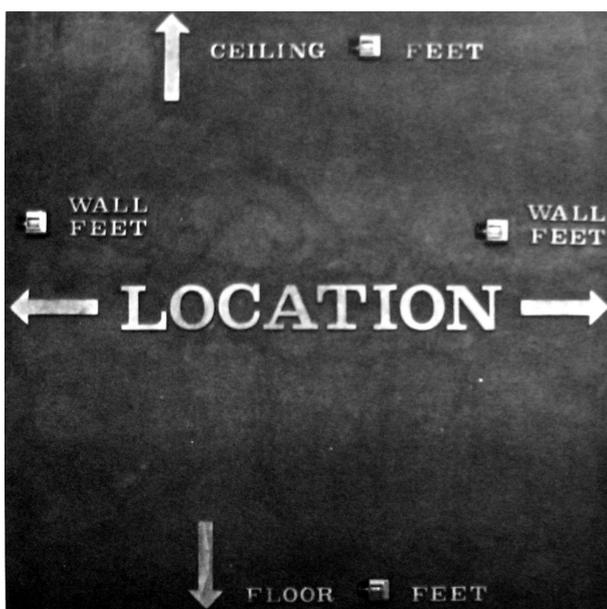


Fig. 22: Robert Morris, *Location*, 1963



Fig. 23: Robert Morris, *I-box*, 1962

uma ereção parcial, o corpo de Morris “faz a letra I”⁶⁵. O “eu” corresponde a uma atividade, um uso corporal – é uma “gramática” de gestos, movimentos e funções vitais.

É essa mesma “vida privada” que se desvela em *Portrait*: o funcionamento do corpo, processualidade espaço-temporal que só pode ser captada em índices, como no registro fotográfico de um gesto ou na coleta de seus resíduos e produtos. O retrato em questão é uma caixa cinza compartimentada, com oito pequenas garrafas da mesma cor, portanto opacas, cujos conteúdos são sugeridos por palavras escritas sob os compartimentos – sangue, suor, esperma, saliva, fleuma, lágrimas, urina e fezes. Aqui, a “expressão da interioridade” só pode ter um sentido fisiológico e podemos, inclusive, tomá-la como uma dança íntima, feita de fluxos, expansão, contração, repetição e transformação – versão literal, e provocadora, das “forças invisíveis” que, segundo Susanne Langer, moldariam o corpo dançante.

Índices e processos internos também são os interesses de *Self-Portrait (EEG)*, um eletroencefalograma com 1.80 metros de extensão. Enquanto tinha a sua atividade cerebral registrada pelo aparelho médico, Morris procurou refletir sobre si mesmo, no tempo necessário para a produção de um gráfico com essa extensão específica, que é exatamente a sua altura. As marcas feitas pelo aparelho dizem respeito aos pensamentos do artista, com uma objetividade e uma transparência científicas que são, no entanto, incompreensíveis ao público de arte. É um anti-jogo de linguagem – uma gramática e uma forma de vida dissonantes – e isso é precisamente o que o situa como jogo de arte, possibilidade de desvio ou suspensão da função denotativa da linguagem. É um desenho feito pela mente (uma escrita automática ao pé da letra) que nada mostra sobre a natureza ou o conteúdo do que a ocupa, apenas mede a sua atividade em ondas elétricas. Com este trabalho, Morris afirmava algo fundamental em suas experiências em arte: não é possível denotar, mas apenas medir o “eu”. Todos os jogos de escala vistos até aqui, inclusive os 1.80 metros do gráfico, trazem algo dessa afirmação. Compreendê-la implica voltar à dança.

A importância da operação de medir na obra de Morris está relacionada aos jogos de regras e tarefas que Simone Forti introduziu na dança da década de 1960. Esses jogos também negavam uma função denotativa às ações desen-

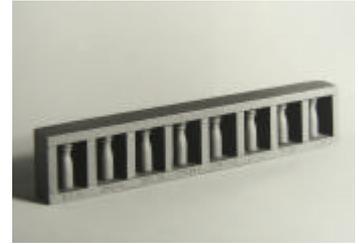


Fig. 24: Robert Morris, *Portrait*, 1963

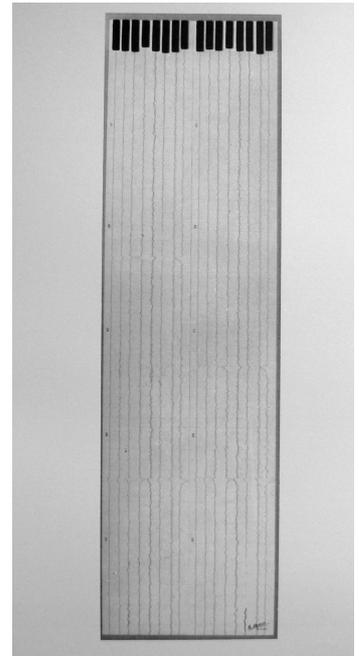


Fig. 25: Robert Morris, *Self-Portrait (EEG)*, 1963

⁶⁵ Em uma entrevista de 1994, Morris comenta o trocadilho: “uma mulher teria que fazer uma letra diferente do ‘I’ com o seu corpo”. MITCHELL, W. J. T. “Golden Memories – interview with sculptor Robert Morris”. In: *Artforum*, April 1994, s/p.

volvidas pelos dançarinos, o que, ao contrário, corresponderia a uma concepção idealista de dança, vigente, por exemplo, nos escritos de Langer. Dispensando a noção arraigada da dança como representação composicional de uma vida interior – Langer, afinal, mostrou a própria correlação entre interioridade e composição –, Forti propôs regras e tarefas, além das construções, como possibilidades de estruturação do movimento.

Em *Handbook in Motion*, ela escreveu sobre a sua concepção de dança: “Toda a questão da medição parece estar no centro daquilo que estou tentando entender”⁶⁶. Para Forti, dançar é entrar em “estado de dança” [*dance state*], que vem a ser “um estado de estabelecimento de medidas”⁶⁷, isto é, de negociação do corpo com um sistema de ações previamente definido. A dança é o agenciamento corporal de certos materiais, de certas práticas e forças, e para isso depende de um estado de atenção, sintonia e troca, em que o corpo age e reage, modulando as estruturas e atividades em que se vê envolvido. Esse estado de equilíbrio dinâmico “não parece admitir posições absolutas ou prestar-se à concordância com notações”⁶⁸. Ou seja, não pode aderir a padrões coreográficos e sim tensionar e compensá-los, com eles estabelecer um jogo de aproximação e distanciamento, pois a dança é justamente o estado em que o corpo toma e desfaz essas “unidades orgânicas e arbitrárias [que] tendem a reforçar territorialidades de espaço exclusivo”⁶⁹. Desprovida de coreografia, essa dança é, porém, provida de estrutura. As regras, tarefas ou instruções são, como vimos a respeito das construções, fatores estruturantes exteriores ao movimento: não articulam lógicas internas de frases ou seqüências motoras, no entanto são operados, confrontados, testados e interpretados pela inteligência cinestésica dos dançarinos.

A relação entre esses sistemas de ações e o corpo ganha, no vocabulário de Forti, alguns termos que ajudam a esclarecer os seus nexos. Os sistemas funcionam como “definições”, “estruturas conceituais” ou “controles” para a ação corporal, e o que o corpo faz é produzir “vibrações”, “compensações ativas” ou “medições” desses sistemas. Como exemplos, ela menciona dois de seus trabalhos iniciais, *Slant Board* (Fig. 6) e *Huddle* (Fig. 12), que fazem vibrar certas estruturas e definições, mas também cita outros tipos de “jogos de dança”, através dos quais se esboça uma “filosofia

⁶⁶ FORTI, Simone. *Handbook in Motion*, op. cit., p. 118.

⁶⁷ Ibidem, p. 119.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ Ibidem.

do movimento”. No Raga, uma antiga forma musical indiana, Forti percebe esse jogo entre o canto e o som constante feito por um instrumento de cordas, que “fornece uma grade em relação à qual a voz se move. A voz e sua harmônica devem se manter em fase com o som. Isso se consegue pela compensação de todas as forças que atuam contra esse estado de equilíbrio dinâmico”⁷⁰. E em seus estudos dos movimentos de animais em zoológicos, nota vários desses jogos. É o caso dos deslocamentos de uma urso no espaço extremamente limitado de um cercado, observados por dias. Um trajeto feito repetidamente, com caminhos percorridos na mesma seqüência, paradas e viradas entre as mesmas pedras, com alternâncias entre alguns movimentos de cabeça e posicionamentos do corpo: “Impressionou-me que ela tivesse sido capaz de regularizar uma matriz a partir da qual podia improvisar variações”⁷¹. Também aí o estabelecimento de um estado de dança, sintonia e negociação corporal com um sistema restritivo de ações, numa estrutura exígua.

Nessa “filosofia do movimento”, um padrão inegociável seria uma ameaça às condições de experiência dos agentes de qualquer sistema ou estrutura, porém a definição de padrões é constitutiva da própria arena de toda negociação. Ao observar materiais de ensino básico da matemática, Forti nota como a padronização é a inscrição mesma de “fundamentos” para a experiência:

Quando estava na faculdade, fiz um curso de preparação de professores chamado ‘Nova Matemática’. A ênfase era no fato de que perceber propriedades de quantidade é uma coisa. Fazer anotações dessas percepções é outra coisa. E manipular a notação é ainda uma outra coisa. Mas mesmo os materiais que as crianças manipulavam para obter as suas primeiras percepções de aspectos de variação quantitativa pareciam ser modelados a partir da régua-padrão de um pé de comprimento.⁷²

⁷⁰ Ibidem, p. 118. A relação entre voz e instrumento no Raga é uma referência importante para trabalhos que Forti desenvolveu nos anos 1970, especialmente os duos com o músico Peter Van Riper, nos quais movimento e som interagem em cena, num tipo de diálogo “parcialmente improvisacional, baseado em materiais pré-estabelecidos” (Ibidem, p. 143). Note-se que, para Forti, “materiais” para dança podem ser desde construções, objetos e movimentos, até sons, imagens e textos de vários tipos, como notícias de jornal, verbetes de dicionário, as suas breves descrições de “estados de dança” observados em diversas situações ou as tarefas e instruções escritas para dançarinos.

⁷¹ Ibidem, p. 143. Forti criou um conjunto de solos chamado *Zoo Mantras* a partir de seus estudos do movimento de animais, “o que me parecia um tipo de comportamento de dança” (Ibidem, p. 146).

⁷² Ibidem, p. 118. Lembramos que “pé” é uma unidade de medida (*foot*), usual nos EUA.

Padrões são instrumentos eminentemente públicos, cuja função restritiva é inseparável da possível variabilidade de seus usos. Para Forti, cada cultura cria os seus padrões para viabilizar a vida coletiva, em que funcionam como “barreiras que existem e devem existir”, “complexo de definições, medidas e controles” que “se reflete e se apóia nas convenções de movimento dessa cultura”⁷³. Ela parece afirmar: a dança põe essas convenções em estado de abertura poética.

Temos visto o que corresponderia a um princípio de padronização do movimento na dança teatral: o vínculo denotativo entre composição coreográfica e corpo dançante, coerção de um “ver contínuo” das ações em jogo. A coreografia é uma típica prescrição ostensiva de movimentos corporais, porque pretende definir e mostrar o que se fazer com o corpo. Mas a produção de Forti trata da própria inviabilidade dessa espécie de “modelo primitivo” da relação entre coreografia e performance – ela assume, amplia e usufrui a discrepância entre a “presença elusiva” da dança e “os limites que a codificação e a inscrição, como aprisionamentos temporais, tentam [lhe] impor”⁷⁴. A maior evidência de uma tal discrepância se dá no descolamento e na distância entre movimento corporal e notação coreográfica, ou entre a fenomenização da dança e a escrita da dança.

Talvez não seja tão estranho o fato de podermos creditar esse modelo primitivo na dança a um homem religioso, o padre Thoinot Arbeau, assim como Wittgenstein o fez na linguagem verbal a outro religioso, Santo Agostinho. Com seu *Orchésographie*, tratado de dança de 1588, Arbeau se propôs a “escrever o movimento” através da descrição detalhada de passos nas danças renascentistas. Não sendo ainda propriamente um sistema de notação, o tratado já inaugurava contudo o discurso da necessidade de se preservar a dança de sua característica transitoriedade, de se impedir o seu desaparecimento – um discurso que se manteria constitutivo da dança apesar de suas transformações ao longo dos séculos, como mostra André Lepecki. Arbeau, e depois Raoul-Auger Feuillet, que publicou em 1699 o primeiro método de notação sistematizado e amplamente assimilado, tomavam a dança por uma arte perfeitamente “traduzível de códigos para passos, e de passos de volta para códigos, uma pacífica simetria entre inscrição e dança”⁷⁵. Mas esse tipo de

⁷³ Ibidem, p. 120.

⁷⁴ LEPECKI, André. “Inscribing Dance”. In: *Of the presence of the body: essays on dance and performance theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, p. 127.

⁷⁵ Ibidem.

confiança cederia lugar, especialmente a partir de 1760, com a publicação de *Lettres sur la Danse et les Ballets*, de Jean-Georges Noverre, à percepção da dança como uma “arte em excesso (...) traço fugidio de um sempre irrecuperável, jamais plenamente traduzível movimento: nem na notação, nem na escrita”⁷⁶.

Noverre, um dos fundadores da concepção moderna de coreografia e da teoria da dança teatral, foi também o primeiro a considerar a impossibilidade de apreensão, representação e permanência da dança. Em um trecho famoso de sua primeira carta, argumentos ligados às duas questões se unem:

Um balé é um quadro, ou melhor, uma série de quadros conectados um ao outro pelo enredo que fornece o tema do balé; o palco é, como era, a tela na qual o compositor expressa suas idéias; a escolha da música, o cenário e os figurinos são as suas cores; o compositor é o pintor. Se a natureza favoreceu-o com esse entusiasmo apaixonado que é a alma de todas as artes imitativas, não lhe será assegurada a imortalidade? Por que os nomes dos mestres do balé são desconhecidos por nós? É porque obras desse tipo duram apenas um momento e são esquecidas tão prontamente quanto as impressões que elas produziram.⁷⁷

Críticas feitas por Noverre ao método de notação de Feuillet identificariam, a seguir, esse problema ontológico da dança: sua efemeridade e insubmissão a códigos. Desde então, continua Lepecki, “essa presença fugaz, como aquilo que não ficará, tem informado a produção da visibilidade da dança”⁷⁸, alimentando o desenvolvimento de todo um “aparato epistêmico-tecnológico” de inscrição que inclui, entre seus desdobramentos posteriores, diferentes sistemas de notação (como o Labanotation, o Benesh e o Eshkol-Wachmann, criados no século XX⁷⁹) e recursos de captura e processamento eletrônico do movimento. Todo esse aparato apenas insiste em gerar novas versões da discrepância entre dança e inscrição, incapazes de sustentar a ilusão da simetria denotativa – uma insistência que, para Lepecki, é a de um lamento de luto.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ NOVERRE, Jean-Georges. “Letters on Dancing and Ballets”. In: STEINBERG, Cobbett (org.). *The Dance Anthology*, op. cit., p. 9.

⁷⁸ LEPECKI, André. “Inscribing Dance”, op. cit., p. 129.

⁷⁹ O site da enciclopédia Britannica traz, incluído em seu verbete ‘*dance notation*’, uma comparação visual entre cinco sistemas de notação de dança – os de Feuillet, Laban, Benesh, Stepanov e Eshkol-Wachmann –, interessante para que se faça uma idéia das diferentes estruturas e vocabulários desenvolvidos nessas codificações do movimento. In: <http://concise.britannica.com/ebc/art-44735>.

Talvez possamos ver em Forti uma saída não melancólica à constatação dessa discrepância. Pois em seu caso é, de fato, mais que uma constatação: é a exploração e o usufruto dessa distância constitutiva da própria relação entre dança e inscrição. Desde seus primeiros trabalhos, que incluíam a participação de Morris, ela jamais utilizou sistemas de notação, mas fez largo emprego da escrita ao definir materiais para o jogo corporal. Textos de enunciação de tarefas, instruções ou regras, e descrições do uso de suas construções, por exemplo o que escreveu para *From Instructions*, em que Morris atuou: “A um homem é dito que deve ficar deitado no chão durante toda a peça. A outro homem é dito que durante a peça deve prender o primeiro homem à parede.”⁸⁰ E também relatos de estados de dança, vividos ou observados por ela e chamados de *dance reports*, como esses dois exemplos: “Uma cebola que tinha começado a brotar foi colocada sobre a boca de uma garrafa. Enquanto os dias passavam, ela transferiu mais e mais de sua matéria do bulbo para a parte verde, até que, tendo deslocado muito de seu peso, caiu” e “Eu vi um homem de pijama caminhar até uma árvore, parar, olhá-la e mudar a sua postura”⁸¹. E, ainda, textos, palavras e signos obtidos de diversas fontes, explorados em sua vibração semântica, sonora, espacial ou cinestésica. Mais um exemplo: seu uso particular dos numerais arábicos, tomados como sistema para uma dinâmica de medição corporal:

Eu uso os numerais como padrão de chão, mas tento me mover através das curvas e linhas retas o mais dinamicamente possível. Assim, meu sentido das figuras é realmente cinestésico; eu trabalho com a força centrífuga e com outras forças com um sentido de medida. O alcance do meu braço fornece meu raio inicial, que em seguida expando. Normalmente chamo esse estudo de *Zero* e traço as figuras de zero a nove.⁸²

Patente nesses exemplos é uma escrita sem poder de inscrição mas, digamos, com poder de atrito ao movimento. Como os demais materiais empregados por Forti, esses textos são “*jump-off places*”⁸³, pontos de partida, chão para impulsos iniciais, de desenvolvimentos imprevistos. São

⁸⁰ Citado em MAC LOW, Jackson. “Postscript”. In: FORTI, Simone. *Oh, tongue*, op. cit., p. 153.

⁸¹ FORTI, Simone. *Handbook in Motion*, op. cit., p. 9.

⁸² *Ibidem*, p. 148. O estudo *Zero* foi desenvolvido na década de 1970.

⁸³ *Idem*. *The Judson project: Simone Forti* [vídeo]. New York, 1981. Nesse depoimento gravado em vídeo, Forti usa a expressão *jump-off place* ao referir-se aos seus *dance reports*.

espacialidades inclusivas experimentadas em escala corporal: deflagram e restringem, mas não prescrevem a medição elusiva da dança. O estudo *Zero* é feito da própria negociação entre o distanciamento e a coincidência da ação com a escrita, pois na crescente desestabilização das medidas – do braço ao circuito centrífugo –, o corpo descola a dança dos números. Mesmo nas regras ou instruções, contrariamente ao que se poderia pensar, a palavra não é imperativa e sim funciona como lance inicial; especialmente nesses casos, fica mais evidente a operação em curso na dança: a transformação do lugar antes ocupado pela coreografia. O material dado à performance é um padrão convertido em regra – deixa de ser algo que se reproduz, “modelo” da dança, para ser algo que se usa, “instrumento” com o qual se dança.

A filosofia do segundo Wittgenstein ajuda a pensar essa operação na dança. Os jogos de linguagem tratam de uma transformação semelhante: aquele lugar antes ocupado pela “ordem subjacente” do significado se desfaz em convenções e práticas. Vínculos denotativos não são mais que a vigência circunstancial de certos padrões originalmente arbitrários, porém socialmente instituídos. Considerando referências-padrão de medida e cor, o filósofo argumenta que as palavras “metro” e “sépia” não têm fundamentos anteriores à sua institucionalização:

De uma coisa não se pode afirmar que tenha 1 m de comprimento nem que não tenha 1 m de comprimento: do metro-padrão de Paris.- Com isso não estamos atribuindo a este uma propriedade estranha, mas apenas caracterizamos o seu papel peculiar no jogo de medir com o metro.- Imaginemos que em Paris seja conservado o padrão de cores do mesmo modo que o metro-padrão. Assim explicamos: Chama-se ‘sépia’ a cor sépia-padrão que lá se encontra conservada a vácuo. Não terá sentido então afirmar acerca deste padrão que ele tem nem que não tem esta cor.⁸⁴

Se não existem um “metro” e um “sépia” essenciais, independentes de sua regulação e circulação pública, tais palavras não podem ter outro significado além dessa mesma regulação e circulação. Um padrão não significa mais do que o que se pode fazer com ele, quando tomado como instrumento ou meio de um jogo de linguagem: “Podemos exprimir isto da seguinte maneira: Este padrão é um instrumento da linguagem com a qual fazemos afirmações sobre as cores. Neste jogo não há algo exposto mas um meio

⁸⁴ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 50.

de exposição”⁸⁵. A proposta filosófica dos jogos de linguagem é a própria conversão do padrão em regra, de certo modo coincidente com o deslocamento da “definição ostensiva” pela “gramática”. Mais adiante lemos:

Se chamamos uma tal tabela [que relaciona cores a palavras] de expressão de uma regra do jogo de linguagem, pode-se dizer então que o que chamamos de regra de um jogo de linguagem pode ter, no jogo, papéis muito diferentes. (...) A regra pode ser um recurso de instrução no jogo. Ela é transmitida ao aprendiz e sua aplicação é treinada.- Ou é um instrumento do próprio jogo.- Ou: uma regra não encontra uma aplicação nem na instrução nem no jogo; nem está assentada num catálogo de regras. Aprende-se o jogo assistindo como os outros jogam.⁸⁶

Dizer que a linguagem é um jogo implica esvaziar a função modelar do padrão e afirmar a sua aplicabilidade como regra. É claro que, com isso, enfatiza-se a arena pública das diversas práticas de uma regra – junto às suas recorrências e restrições, também as possibilidades abertas por suas aplicações variáveis.

Porque, em termos wittgensteinianos, as regras operantes em um jogo não são coercivas nem determinam previamente os resultados de sua aplicação. Esses seriam dois equívocos comuns a respeito do emprego de regras, que o filósofo compara, em seu repertório de exemplos mundanos, a imagens de trilhos ferroviários e da operação de uma máquina. No primeiro, o movimento só é possível em um percurso e ritmo marcados, cuja obediência seria admitir: “‘As passagens já estão realmente todas feitas’ quer dizer: não tenho mais escolha. Uma vez selada com um determinado significado, a regra traça as linhas de sua observância por todo o espaço”⁸⁷. No segundo, o movimento tem funções e resultados sempre previsíveis, e nesse caso se diria: “‘A máquina parece já trazer em si seu modo de operar’ significa: somos inclinados a comparar os movimentos vindouros da máquina em sua determinação com objetos que já se encontram numa loja”⁸⁸. Porém, sem ser imposição absoluta ou necessária, e sim prática estabelecida por acordo público, costume e treino, uma regra seria mais bem comparável a uma placa de orientação:

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem, # 53 e # 54.

⁸⁷ Ibidem, # 219.

⁸⁸ Ibidem, # 193. A sugestão da linha férrea e da máquina como contra-exemplos do emprego de regras é reforçada por GRAYLING, A. C. *Wittgenstein*, op. cit., p. 105.

Uma regra está aí como uma placa de orientação.– Ela não deixa em aberto nenhuma dúvida sobre o caminho que devo seguir? Mostra ela em que direção devo ir quando passo por ela: se seguindo a estrada, ou o caminho do campo, ou pelo meio do pasto? Mas onde está dito em qual sentido eu devo segui-la, se na direção da mão ou (p. ex.) na direção oposta?⁸⁹

Propor a linguagem como jogo é justamente admitir esse espaço de manobra e negociação entre uma regra e a sua aplicação; disso, afinal, trata a gramática na acepção wittgensteiniana, uma “técnica” cujo domínio permite fazer e interpretar cada jogada “de um modo ou de outro”. Jogar é propriamente testar proximidades e distâncias entre o “ver contínuo” e o “ver como” das regras que se operam – nesse “entre” estão as possibilidades de desvio, assimetria e discrepância que parecem interessar aos jogos de arte. Por isso, seguir regras é diferente de seguir padrões, e isso vale tanto numa dança que usa a escrita para cancelar a inscrição coreográfica, quanto numa escultura que usa a *gestalt* para dissolver a “forma constante e conhecida”. E, importa ainda notar, em ambos os casos é o corpo em ação que estabelece essa diferença – quando confronta, compensa, compara e atrita, enfim, quando mede o que cada trabalho lhe dá como instrumento ou tarefa.

A uma tal medição Forti chamou “estado de dança”. Para Morris, esse é um modo fundamental de compreensão do processo da arte – “estabelecimento de medidas”, negociação do corpo com construções, materiais, sistemas de ações e forças. A dança produz a mesma escala em que Morris situa o fenômeno da escultura, discutida nas *Notes on Sculpture* – a escala corporal. Mais precisamente, essa é uma dança francamente envolvida na produção de escala, como nenhuma outra dança o tinha sido até então. Ao medir as suas possibilidades motoras com relação a estruturas e enunciados, o corpo vive um tipo de reflexividade que Morris procurou resumir nessas palavras: “uma cadeira me faz perceber o que é sentar”⁹⁰. De certa maneira, portanto, a dança opera medições e regras também vigentes para Morris, e confere um tom peculiar ao seguinte argumento: o trabalho de arte é escala em processo.

⁸⁹ Ibidem, # 85.

⁹⁰ GOOSSEN, E. C. “The Artist Speaks: Robert Morris”. In: *Art in America* 58, May/June 1970, p. 107.

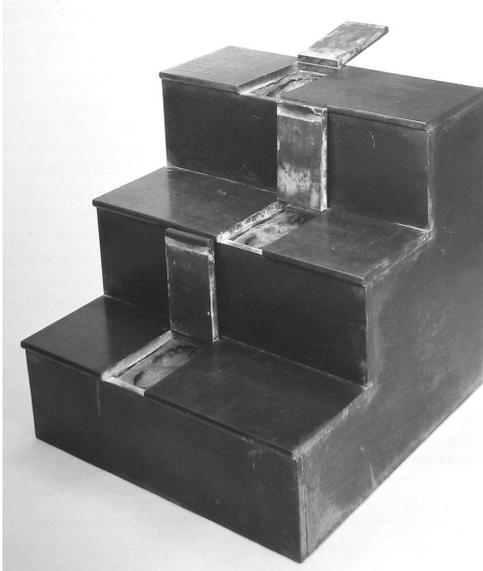


Fig. 26: Robert Morris, *Stairs*, 1964



Fig. 27: Robert Morris, *Hand and Toe Holds*, 1964

Esse argumento se desdobra, assumindo direções e complexidades variadas – na verdade, o temos visto nos poliedros, caixas e demais trabalhos do artista. Simples e diretamente, está em *Stairs* (Fig. 26), feita de madeira e chumbo, e em *Hand and Toe Holds* (Fig. 27), de chumbo e gesso. Pés no primeiro, dedos de mãos e pés no segundo, marcados nos objetos de suas ações. É como se com eles se dissesse: “uma escada me faz perceber o que é deslocar meu centro de gravidade degrau por degrau, coordenar esforços, ritmo, respiração”; “duas barras paralelas me fazem perceber o que é agarrar, equilibrar o corpo em quatro apoios”. São *props, task-sculptures*. Aqui é literal a conversão de padrões em regras – o artista transforma as unidades de medida “pé” e “polegada” numa gramática corporal, de pés e dedos ativos. Marcia Tucker o notou: “Padrões objetivos [“dimensões, definições, números, linguagem”] são contestados pelas atividades humanas para as quais foram criados e que os fez viáveis”⁹¹. Nessas medições, escala não é conformidade e sim exercício de limites e vazios.

Para um artista dado a trocadilhos de inspiração duchampiana, “seguir uma regra” logo se confunde com “seguir uma régua” (*rule/ruler*). No início dos anos 1960, Morris fez vários trabalhos com esse tipo de objeto; é o caso das *Three Rulers* (Fig. 28), cada qual com aproximadamente trinta e seis polegadas, ou três pés. O princípio da conformidade, determinante para esses instrumentos, fica em

⁹¹ TUCKER, Marcia. *Robert Morris*. New York: Whitney Museum of American Art and Praeger Publishers, 1970, p. 11.

suspensão – no processo de corte e marcação, a medida-padrão foi manuseada, submetida aos nexos do fazer corporal, agenciada como regra dessas três peças em madeira, que resultaram diferentes entre si. Um discreto curto-circuito de simetrias abre o “entre” onde o trabalho de fato acontece: as discrepâncias da “prática” com as “convenções” que ela encarna e negocia. Podemos, assim, voltar aos *Three L-beams* (Fig. 10), construídos dois anos depois das *Three Rulers*. São decerto obras correlatas – escalas que se espelham e diferenciam no espaço-tempo do engajamento corporal.

Relações mais diretas entre corpo e réguas foram estabelecidas em *Footprints and Rulers* (Fig. 29), em que duas réguas de chumbo, marcando dois pés de extensão cada, se sobrepõem a placas de madeira e chumbo que trazem impressas duas pegadas. Outra vez, espelhamentos divergentes: entre as réguas, que dão a ver a diferença de suas escalas; entre os pés humanos e os pés das réguas, em todo caso usados para medir. A peça sugere um corpo medindo as placas por contato e deslocamento, nitidamente ligado ao trajeto sobre trilhos realizado na dança *Waterman Switch*, apresentada um ano depois da confecção de *Footprints and Rulers*.

A ligação entre os dois trabalhos ressalta a importância da operação de medir na dança de Morris. *Waterman Switch*, tanto quanto *Column* e *Site*, é feita de medições em processo, em transformação e discrepância. A ênfase na escala é um modo de afirmar o vínculo ineludível entre corpo e espaço, vínculo que ganha certa tangibilidade nos objetos e nas relações que eles propiciam. Mas a dança é especialmente direta em reconhecer que essa tangibilidade é sempre transitória, impermanente – que escala é uma prática corporal, portanto elusiva como um jogo. É esse jogo que dá sentido aos objetos de Morris, sejam ou não peças confeccionadas para uso em cena. Numa entrevista de 1995, o artista indicou a relevância dessas questões:

Acho que o que eu procuro não é uma concepção particular de espaço, mas um genuíno reconhecimento do espaço, de todas essas coisas entre as quais o corpo tem que se inscrever. É através dessa fisicalidade – que é muito mais importante do que o seu efeito ótico – que o trabalho age. Corpo, objeto, espaço: esses três elementos devem convergir. Fiz algumas coreografias ou, para dizê-lo melhor, trabalhos de dança, que de modo algum considero *happenings*. Nesse caso, a ênfase sempre foi colocada no corpo, e era uma questão de medição do entorno espacial.⁹²

⁹² MORRIS, Robert. “Morris, un Américain dans l’espace”. In: *Libération*, 1 September, 1995. Citado em: Idem. *From Mnemosyne to Clio: the Mirror to the Labyrinth*, op. cit., pp. 223-4.

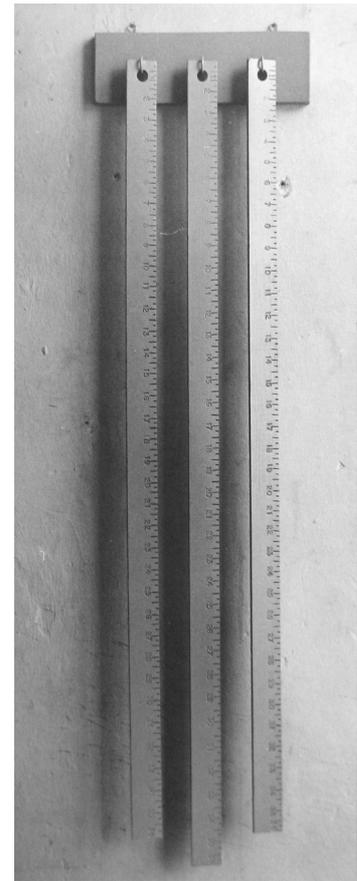


Fig. 28: Robert Morris, *Three Rulers*, 1963

Contato e deslocamento juntos produzem atrito. A dança de Morris faz do atrito um procedimento de escala, em que também predominam pés e mãos: *Site* e *Waterman Switch* são exemplos do interesse – frequente na dança, recorrente nos demais trabalhos – na solicitação específica dessas partes do corpo por tarefas e construções. Na primeira dança, do manuseio da placa surge todo o jogo corporal do dançarino; na segunda, os dançarinos tateiam com seus pés trilhos e pedras, assim definindo a possibilidade e o desenvolvimento das ações. Isso não sugere, porém, uma experiência fragmentária do corpo, pois não se produz qualquer complexidade de coordenação ou articulação motora. Ao contrário, como vimos no capítulo anterior, a concentração em gestos simples, contidos ou repetitivos, produz uma integridade de ação e investimento energético que nos permite dizer que “o corpo do artista é essa tarefa”⁹³: são as mãos e os pés em atividade que condicionam o todo corporal, não o inverso. Este é o corpo do fazer, das negociações do espaço e dos objetos, de seus limites e regras.



Fig. 29: Robert Morris, *Footprints and Rulers*, 1964

⁹³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, op. cit., p. 331. Krauss se refere à tarefa de agarrar pedaços de chumbo com a mão, no filme *Hand Catching Lead*, de 1968, de Richard Serra, que ela relaciona, em seguida, ao “tempo operacional da nova dança”. Krauss observa a respeito dessa imagem de uma mão isolada, mas empenhada em uma atividade específica, que todo o artista está “nessa demonstração externa de comportamento contraída até uma única extremidade”. A associação com Serra aqui, portanto, não é casual. A sua série de filmes com mãos, realizada no fim dos anos 60, é inspirada em filmes de Yvonne Rainer, como *Hand Movie*, de 1966, e *Volleyball*, de 1967. No primeiro, uma mão isolada faz movimentos com os dedos; no segundo, pés brincam com uma bola. A ligação desses filmes com a dança de Rainer é evidente. Ver a esse respeito: MICHELSON, Annette; SERRA, Richard; WEYERGRAF, Clara. “The Films of Richard Serra: an Interview”. In: *October* 10, Autumn 1979.