

4

Forma Vazia

Robert Morris pertence a uma geração de artistas que trouxe para a sua prática e reflexão uma ênfase na condição relacional do trabalho de arte: relação do artista com seus materiais e processos; relação do trabalho com seu público, contexto físico e institucional. Assim, os jogos de arte propostos por Morris muitas vezes tratam de converter o “algo exposto” num “meio de exposição”, para usar termos wittgensteinianos ou, nos termos empregados pelo próprio artista, oferecem ao público uma “forma vazia” que acentua a sua dependência de uma “situação” e de uma “reação”. Tais palavras constam no texto *Blank Form* (Fig. 30), escrito por Morris entre 1960 e 1961 para inclusão na publicação coletiva *An Anthology of Chance Operations...*, editada pelo músico La Monte Young¹. Contando com colaborações de vários artistas – textos curtos, instruções ou partituras para todo tipo de ação, frequentemente denominados *event scores* ou *word pieces* –, a antologia surgiu em clara resposta ao trabalho e à influência de John Cage². Patente no texto de Morris, esse foi um diálogo importante à época de seus primeiros poliedros, dos quais *blank form* é sem dúvida uma expressão correlata.

¹ O título completo da publicação é *An Anthology of Chance Operations, Indeterminacy, Concept Art, Anti-Art, Meaningless Work, Natural Disasters, Stories, Poetry, Essays, Diagrams, Music, Dance Constructions, Plans of Action, Mathematics, Compositions*, editada por Young com a assistência de Jackson Mac Low e George Maciunas. Quando o lançamento, previsto para 1961 mas adiado por falta de recursos, finalmente aconteceu em 1963, Morris já havia cancelado a sua contribuição alegando desacordo com George Maciunas e a orientação da antologia para a então nascente estética Fluxus. A publicação saiu sem o texto de Morris, que veio a ser publicado na íntegra em 1984. MORRIS, Robert. “Blank Form”. In: HASKELL, Barbara. *Blam! The explosion of pop, minimalism and performance 1958-1964*. New York: Whitney Museum, 1984, p. 101.

² Liz Kotz analisa a influência de Cage na disseminação desse novo tipo de arte na Nova York do início dos anos 60. KOTZ, Liz. “Post-Cagean Aesthetics and the ‘Event’ Score”. In: *October* 95, Winter 2001.

BLANK FORM

From the subjective point of view there is no such thing as nothing - Blank Form shows this, as well as might any other situation of deprivation.

So long as the form (in the broadest possible sense: situation) is not reduced beyond perception, so long as it perpetuates and upholds itself as being object in the subject's field of perception, the subject reacts to it in many particular ways when I call it art. He reacts in other ways when I do not call it art. Art is primarily a situation in which one assumes an attitude of reacting to some of one's awareness as art.

Blank Form is still in the great tradition of artistic weakness-taste. That is to say I prefer it - especially the content (as opposed to "anti-form" for the attempt to contradict one's taste). Blank form is like life, essentially empty, allowing plenty of room for disquisitions on its nature and mocking each in its turn.

Blank Form slowly waves a large gray flag and laughs about how close it got to the second law of thermodynamics.

Some examples of Blank Form sculpture:

1. A column with perfectly smooth, rectangular surfaces, 2 feet by 2 feet by 8 feet, painted gray.
2. A wall, perfectly smooth and painted gray, measuring 2 feet by 8 feet by 8 feet.
3. A cabinet with simple construction, painted gray and measuring 1 foot by 2 feet by 6 feet - that is, a cabinet just large enough to enter.

Fig. 30: Robert Morris, *Blank Form*, 1961

Entre os sentidos vigentes do adjetivo *blank* encontramos: branco, vazio, não preenchido, inexpressivo e sem interesse, todos decerto relacionáveis ao holismo minimalista de Morris. O texto menciona os dois tipos de relações externas que definem essa escultura – a escala corporal e o vínculo com o contexto expositivo – e que justamente enfatizam o seu caráter “esvaziado”, situacional. Mas, de saída, essa espécie de “negatividade produtiva” ganha um acento cageano: “Do ponto de vista subjetivo não existe algo como o nada – Forma Vazia mostra isso, tanto quanto o faria qualquer outra situação de privação”³. Logo nas primeiras linhas, Morris se refere à famosa afirmação de Cage quanto à impossibilidade do vazio e do silêncio, publicada em 1958:

Não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo para se olhar, algo para se ouvir. De fato, se tentamos fazer silêncio, não conseguimos. Para certas finalidades de engenharia, é desejável uma situação o mais silenciosa possível. Essa sala se chama câmara anecóica, suas seis paredes são feitas de um material especial, uma

³ MORRIS, Robert. “Blank Form”, op. cit. Reproduzido na Figura 30.

sala sem ecos. Entrei numa dessas na Universidade de Harvard há alguns anos e ouvi dois sons, um alto e outro baixo. Quando os descrevi para o engenheiro responsável, ele me informou que o alto era o meu sistema nervoso, o baixo a minha circulação sanguínea.⁴

O quase-nada-a-olhar da Forma Vazia se aproxima do tipo de reflexividade que Cage teria descoberto no quase-nada-a-ouvir da câmara anecóica: em situação de privação sonora, a atenção enseja uma auto-percepção. Ao mesmo tempo, já que o que assim se percebe são sons não intencionais, neles se dissolve qualquer vínculo entre fruição e acesso a intenções expressivas. Para Cage, a câmara demonstra algumas das principais questões que o mobilizam: tanto quanto é falsa a oposição entre silêncio e som, o é a oposição entre sons musicais e sons não musicais. Primeiro, porque não há som e silêncio, apenas sons intencionais e sons não intencionais; segundo, porque a música é um estado de atenção e experiência sonora, não um tipo de sonoridade, definida por características ou propósitos específicos. Oferecer quase-nada ao público seria um modo de fazê-lo confrontar-se com a sua “*response ability*”⁵ – trocadilho que situa a música propriamente na recepção, numa “habilidade de resposta” que sempre excede a matriz autoral. Tudo isso conflui na proposta de uma música avessa à auto-expressão e ao gosto do compositor, “livre de sua memória e de sua imaginação”. Este deve “descobrir meios de deixar os sons serem eles próprios ao invés de veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos”, porque “a emoção acontece em quem a sente. E os sons, quando são eles próprios, não exigem de quem os ouve que faça-o sem sentimentos”⁶.

Operações de acaso, o emprego de tabelas, sistemas gráficos ou materiais *readymade* e a redução da partitura a instruções abertas são alguns dos recursos experimentados por Cage para produzir um estado de música que fosse “apenas uma atenção à atividade dos sons”⁷. Dois elementos ganham importância nesse tipo de atividade. Por um lado, a duração, porque “de todos os aspectos do som, incluindo a frequência, a amplitude e o timbre, somente a duração também é característica do silêncio”⁸. Se não procede distin-

⁴ CAGE, John. “Experimental Music”. In: *Silence*. Hanover: University Press of New England, 1973, p. 8.

⁵ Ibidem, p. 10. Logo a seguir, na mesma página, ele afirma: “Nova música: nova audição”.

⁶ Ibidem.

⁷ Ibidem.

⁸ Idem. “Composition as Process”. In: *Silence*, op. cit., p. 19.

guir entre silêncio e som, então a estrutura musical não pode ser baseada na frequência – como na tradição da estrutura harmônica ocidental – e sim na duração. Por outro lado, a teatralidade, porque assim como sempre há o que se ouvir, sempre há o que se ver, indissociáveis na duração da música:

não se tem essa experiência apenas pelos ouvidos mas também pelos olhos. (...) Notei que quando ouço um disco minha atenção vai para um objeto em movimento ou para um jogo de luz, e no ensaio de *Williams Mix*, quando as oito máquinas estavam em operação, a atenção das pessoas presentes estava envolvida com um afinador de pianos de sessenta anos, ocupado em afinar os instrumentos para o concerto à noite.⁹

Na aproximação com o teatro¹⁰, Cage reconhecia a espacialidade da música e o envolvimento visual-cinestésico do público com a ação dos músicos. Para Calvin Tomkins, 1952 seria o ano-chave de sua plena adesão à teatralidade, com a composição de *Water Music*, que incluía “água sendo despejada em recipientes, sopro de apitos submersos e todo tipo de sons aquosos feitos também para distrair a vista”¹¹, e a já mencionada apresentação no Black Mountain College, que reuniu uma palestra, leitura de poemas, um piano, discos tocados numa vitrola, dança e projeção de imagens, levados a cabo por diferentes pessoas, ao mesmo tempo e em meio à audiência. Numa crescente ênfase na espacialização da música, Cage diria que “Não importam os sons produzidos. O que interessa é onde eles são produzidos”¹², consoante a trabalhos como *Variations IV*, em que empregou operações de acaso para marcar na planta baixa da área destinada à performance apenas os locais de onde se produziriam os sons, posteriormente definidos pelos próprios músicos.

Mas a obra emblemática de 1952 é 4’33’’, cuja partitura simplesmente instrui o músico a manter seu instrumento em silêncio durante os três movimentos da peça – o primeiro com 35 segundos de duração, o segundo com 2 minutos e 40 segundos, o terceiro com 1 minuto e 20 segundos. A soma desses valores, que foram obtidos por operações de acaso, corresponde ao título: sua duração total,

⁹ Ibidem, pp. 31-2

¹⁰ Em “Experimental Music”, op. cit., p. 12, escreveu: “Para onde vamos a partir daqui? Rumo ao teatro.”

¹¹ TOMKINS, Calvin. *The bride and the bachelors: five masters of the avant garde*. New York: Penguin Books, 1976, p. 116.

¹² Citado por Tomkins em: Ibidem, pp. 137-8. Essa afirmação de Cage deixa mais evidente a sua relação com a obra de Duchamp, de que trataremos a seguir.

4 minutos e 33 segundos de “sons não intencionais”. Também conhecida como *silent piece*, a obra é a clara articulação daqueles dois elementos fundamentais, estruturada basicamente por sua duração e teatralidade – uma medida temporal (“um cronômetro é utilizado para facilitar a performance”¹³) e algumas ações realizadas por um músico diante de uma platéia. A interpretação do pianista David Tudor, por exemplo, solucionou a divisão da peça em três partes fechando a tampa do instrumento ao início e abrindo-a ao final de cada movimento, além do que se manteve imóvel, sentado em seu banco diante do piano. Ao público se oferece um espaço-tempo de “atenção desfocada”¹⁴, dado a estímulos incidentais – isto é, não intencionados pelo compositor porém experimentados segundo a sua delimitação de uma situação sonora.

Pode-se notar a importância de 4’33’’ para o minimalismo performativo de Morris¹⁵, e isso é precisamente o que sugere o texto *Blank Form*. Chega a ser inevitável associar o evento *Column* – com sua marcação temporal, *blankness* deceptiva e seus dois “movimentos” – à *silent piece* de Cage. O silêncio, o quase-nada, são “campos de possibilidades”¹⁶ que acentuam a sua dependência de uma “habilidade de resposta”. E, tal como a descreve Morris, Forma Vazia constituiria um desses campos, situação de privação do que se poderia esperar de uma escultura: a experiência enfática de nexos entre forma, estrutura e material. Ao contrário disso, os três exemplos finais deixam claro que trata-se de dar ao observador o que tão somente “não se reduza para além da percepção”¹⁷ – uma coluna cinza, uma parede cinza, uma caixa cinza –, apenas as medidas de lugares em que ele possa fazer o jogo da arte, com os hábitos e discrepâncias que esse jogo implica:

em tanto que [a forma] se perpetua e se desdobra como objeto no campo de percepção do sujeito, o sujeito reage de muitas e particulares maneiras quando a chamo de arte. Ele

¹³ CAGE, John. “Experimental Music”, op. cit., p. 11.

¹⁴ Idem. “On Robert Rauschenberg, artist, and his work”. In: *Silence*, op. cit., p. 100. Com relação às telas brancas de Rauschenberg, anteriores a 4’33’’, Cage escreveu: “Uma tela nunca está vazia” (p. 99).

¹⁵ De fato, “duração” e “teatralidade” foram os elementos minimalistas identificados por Michael Fried na conhecida polêmica provocada por “Art and Objecthood”. Sabe-se, além disso, que este texto se referia sobretudo aos poliedros de Morris, vistos por Fried, e à sua leitura de textos e entrevistas de Morris, Donald Judd e Tony Smith – é o que diz David Batchelor em seu livro sobre o tema. BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999, pp. 66-7.

¹⁶ CAGE, John. “Composition as Process”, op. cit., p. 28.

¹⁷ MORRIS, Robert. “Blank Form”, op. cit.

reage de outras maneiras quando não a chamo de arte. Arte é basicamente uma situação em que alguém assume uma atitude de reação a alguma de suas percepções como arte.¹⁸

Assim como 4'33'', essas esculturas são delimitações, a marcação de extensões desocupadas – ali medidas temporais, aqui medidas espaciais, em todo caso recortes de lugares e durações, “ocasiões para a experiência”¹⁹, diria Cage. Os portais e molduras realizados por Morris nessa mesma época (Figuras 11, 31 e 32) traduzem-no em formas literalmente vazadas, que se absterem de ocupar o campo perceptivo do observador, oferecendo-lhe apenas um umbral que lhe permite momentaneamente restringir e medir esse campo, compará-lo à espacialidade ativa de seu próprio corpo – são meros marcos circunstanciais do ver/ouvir, pelos quais filtram-se reações-arte. O “umbral” vem a ser um elemento de Cage, para quem o silêncio “abre as portas da música aos sons do ambiente”²⁰, e aparece em uma de suas famosas palestras, cuja influência é particularmente sensível no texto de *Blank Form*. Dedicada à negação zen-dadaísta, tipicamente cageana, do arbítrio e do gosto, *Lecture on Nothing* trata do recuo da “expressão artística” diante da audiência como a gradual dissolução de qualquer forma ou sentido – o que não exclui certo senso de humor, também tipicamente cageano:

Não tenho nada a dizer e estou dizendo-o e isso é a poesia de que preciso. Este espaço de tempo está organizado. Não precisamos temer esses silêncios, – podemos amá-los. (...) Tomem-no como algo visto momentaneamente, como se através de uma janela durante uma viagem. [pp. 109-10]

(...)

Mais e mais temos a sensação de que não estou indo a lugar algum. Lentamente, enquanto a fala continua, lentamente temos a sensação de não estarmos indo a lugar algum. Esse é um prazer que irá continuar (...) Se há alguém com sono, deixem-no dormir. [p. 119]²¹

Sem dúvida, o “vazio” de Morris retoma o “silêncio” de Cage. Porém, o ceticismo de *Blank Form* faz um desvio com relação aos argumentos do músico, mais precisamente os da indiferença do artista e da arte-como-recepção, que Morris

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ CAGE, John. “Composition as Process”, op. cit., p. 31.

²⁰ Idem. “Experimental Music”, op. cit., p. 8.

²¹ Idem. “Lecture on Nothing”. In: *Silence*, op. cit., pp. 109-19. A citação não faz jus à paginação do texto, em colunas com muitos brancos e quebras de frase inusuais, feita segundo uma estrutura rítmica e que funcionaria como partitura para a interpretação oral.

toma por pontos centrais, mas nem por isso menos problemáticos, em seu trabalho. *Lecture on Nothing* mostra que Cage certamente lidava com os limites desses argumentos, tanto ao considerar o prazer e a necessidade de uma “poética do nada”, quanto ao assumir o potencial desprezo da platéia – o que não soa a mera iconoclastia, já que sua obra sempre respira um otimismo amplamente reconhecido²². Mas o texto de Morris tensiona, com seus contra-argumentos (e, aqui sim, há algo de iconoclastia juvenil), essas posições de Cage: “Forma Vazia ainda pertence à grande tradição da fraqueza artística – gosto. Isso quer dizer que a prefiro – especialmente o conteúdo (como o oposto da ‘anti-forma’ na tentativa de se contradizer o gosto).”²³ Logo a seguir, em referência à *response ability*, lemos: “Forma Vazia é como a vida, essencialmente vazia, o que dá muito espaço a discussões sobre a sua natureza e a zombarias acerca de cada uma dessas discussões.”²⁴ E a gradual sensação do “lugar algum” cageano se transforma, nas palavras de Morris, numa figura entrópica: “Forma Vazia lentamente agita uma grande bandeira cinza e ri quanto à sua proximidade com a segunda lei da termodinâmica.”²⁵



Fig. 31: Robert Morris, *Pine portal*, 1961

²² Essa é, por exemplo, a visão de CRNKOVIC, Gordana. “Utopian America and the Language of Silence”. In: PERLOFF, Marjorie; JUNKERMAN, Charles (orgs.). *John Cage: composed in America*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.

²³ MORRIS, Robert. “Blank Form”, op. cit.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

O diálogo travado indiretamente em *Blank Form* também teve a sua versão direta: entre 1960 e 1963 Morris e Cage trocaram cartas por iniciativa de Morris, que ao deixar São Francisco rumo a Nova York, pediu a Cage referências sobre o meio de arte novaiorquino. Morris tivera contato com Cage através das atividades no studio de Ann Halprin, onde também se exploravam os seus métodos, e através da leitura de seus textos, já muito importantes no contexto artístico norte-americano dos anos 50. As cartas de Morris esclarecem um pouco mais os pontos de contato e tensão com Cage. Em fevereiro de 1961, ele escreveu:

De fato, uma espécie de imagem do ‘nada’ é muito importante para mim e eu disse até mesmo que quero chegar ao zero (...) Sinto que reduzindo o estímulo a quase nada (alguns de nós estamos realmente tentando dizer nada de maneira elegante) coloca-se o foco no individual, como se disséssemos, ‘o que quer que você tenha vivido no passado de todo modo traz consigo, então agora trabalhe realmente nisso’. Não posso negar que haja aí uma ‘porcentagem de malícia’ quanto à expressão, à situação da arte; ou que isso enfatize o solipsismo.... mas queria descrever o que tenho feito e o que planejo fazer.²⁶

O deslocamento de foco da obra de arte – da produção para a recepção – aparece aqui menos como uma estratégia e mais como um fato inescapável: de todo modo, a experiência do público está fora do escopo de trabalho do artista, e talvez dependa mesmo do que cada um “tenha vivido no passado”. Então não caberia ao artista mais do que ressaltar que a obra só pode ser o que o público quiser que ela seja; o artista nada dá ao observador porque nada pode dar-lhe. Na mesma carta, Morris formula ainda melhor a sua discordância com Cage ao citar uma correspondência anterior: “Você mencionou em sua carta de julho que ‘quase tudo o que acontece jamais esteve na mente de qualquer pessoa’; eu sinto que tudo o que acontece está na mente das pessoas.”²⁷ A frase de Cage tem a ver com seu projeto de uma arte que se aproximasse do “modo de operação da natureza”, isto é, baseada no acaso e na indeterminação, desprovida de intenções. A face zen desse

²⁶ Idem. “Letters to John Cage”. In: *October* 81, Summer 1997, pp. 72-3. O artigo reúne quatro cartas de Morris, que basicamente consistem na apresentação e explicação de projetos de trabalho, dentre os quais alguns realizados e outros que nunca saíram do papel. A publicação dessas cartas resultou de uma pesquisa feita por Branden Joseph no John Cage Archive, e é acompanhada de uma introdução à correspondência dos dois artistas e ao contexto em que esta se desenvolveu, escrita pelo pesquisador (JOSEPH, Branden. “Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue”. In: *October* 81, Summer 1997).

²⁷ Ibidem, p. 73.

projeto de despersonalização da arte é referida por Branden Joseph com um comentário de Cage:

Vivemos em um mundo onde existem coisas assim como pessoas. Árvores, pedras, água, tudo é expressivo. Vejo esta situação em que impermanentemente vivo como uma interpenetração complexa de centros que se movem sem impasse, em todas as direções... A vida segue muito bem sem mim, e isso explica minha peça silenciosa, 4'33''.²⁸

Diferente é o que emerge na carta de Morris, para quem a arte “coloca o foco no individual” e depende do que acontece “na mente das pessoas”. Desde cedo foi patente o seu desinteresse por operações de acaso e por estruturas de indeterminação²⁹, enquanto afirmava a necessidade de se observarem as relações entre arte e intenção, o processo de configuração e dissolução de nexos entre artista, obra e público – processo eminentemente entrópico a julgar por sua metáfora da lenta ondulação cinza. E que essas relações tenham sido tratadas em termos de um “solipsismo” talvez ajude a explicar a definição de arte, em *Blank Form*, como uma situação em que alguém assume que a sua reação às suas percepções é arte. Ou seja, um jogo auto-reflexivo ao redor de um objeto inqualificável e intraduzível, até porque, nesse caso, decididamente “ausente”. O que, afinal, fica óbvio no diálogo entre Morris e Cage é que ele supõe vínculos com um outro artista, fundamental para ambos – Marcel Duchamp, sem o qual, aliás, e sobretudo no contexto norte-americano, os argumentos da indiferença do artista e da arte-como-recepção seriam impensáveis.

As relações entre Cage e Duchamp talvez comecem pela ampliação do *readymade* à sonoridade, com a inclusão de sons não-musicais no campo musical – ou o fim de uma diferença substancial entre música e não-música – e a exclusão de procedimentos composicionais apoiados no gosto ou no arbítrio. 4'33'' continua sendo um bom exemplo: as três medidas de tempo obtidas por operações de acaso na obra de Cage seriam “uma resposta a *Three Standard Stoppages* de Duchamp”³⁰.

²⁸ CAGE, John. “Letter to Paul Henry Lang”, citado em JOSEPH, Branden. “Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue”, op. cit., p. 64.

²⁹ Em sua introdução às cartas de Morris, Branden Joseph comenta que além de alguns projetos do final dos anos 50, nunca levados a cabo, Morris teria realizado um único trabalho empregando procedimentos de acaso, *100 Pieces of Metal*, de 1968-69.

³⁰ PEPPER, Ian. “From the ‘Aesthetics of Indifference’ to ‘Negative Aesthetics’: John Cage and Germany 1958-1972”. In: *October* 82, Autumn 1997, p. 33.

Cage lançou moedas de I Ching para definir as extensões dos três movimentos de sua música; Duchamp recortou suas três régua a partir de fios lançados ao chão, também três movimentos. Além disso, a *response ability* de Cage está ligada à famosa idéia duchampiana de que o artista divide a criação com o espectador, sendo desse último o papel de “determinar o peso do trabalho na escala estética”³¹, o que implica tomar o espectador como agente produtivo e autônomo, ou pelo menos imprevisível, em sua “re-ação” ao trabalho de arte³². Convertida à música, essa idéia se desdobra no que seria um dos principais legados de Cage para a geração de Morris: a total independência entre composição e performance – de certo modo, seguindo a mesma idéia duchampiana, pois a performance também é uma recepção produtiva da composição. Sua definição da música como “*escrita*, por um lado, e *som*, por outro lado”³³ foi importante para a disseminação de uma arte baseada em *scores*, tarefas e instruções, que perpassa, como vimos, tanto a produção dos *happenings* e eventos Fluxus, quanto a produção da dança do final dos anos 50 e início dos anos 60.

³¹ DUCHAMP, Marcel. “The Creative Act”. In: *The Writings of Marcel Duchamp*. New York: Da Capo Press, 1989, p. 140.

³² Seria possível, é claro, relacionar a *response ability* de Cage a vertentes da teoria literária que, nos anos 60, propuseram a leitura como atividade produtiva. Mas seguiremos a sugestão de Liz Kotz de que fazê-lo seria incorrer numa espécie de circularidade, já que, segundo a autora, a nova textualidade então proposta teria entre seus reconhecidos precedentes a música pós-serial, produto da recepção européia das estratégias de indeterminação de Cage. Kotz dá exemplos que, em todo caso, merecem menção. A poética da “obra aberta” de Umberto Eco foi explicitamente baseada nos experimentos com “forma aberta” de Luciano Berio, Henri Pousseur e outros compositores europeus do segundo pós-guerra, enquanto Roland Barthes afirmou em *From Work to Text*: “Sabemos hoje que a música pós-serial alterou radicalmente o papel do intérprete, que é chamado a ser um co-autor da partitura, completando-a mais do que dando-lhe ‘expressão’. O Texto é algo próximo a esse novo tipo de partitura: ele pede ao leitor uma colaboração prática.” Citado em: KOTZ, Liz. “Post-Cagean Aesthetics and the ‘Event’ Score”, op. cit., p. 56. Mais um motivo, nos parece, para privilegiarmos a “arte-como-recepção” de Duchamp, de quem Cage esteve muito próximo desde o início dos anos 40, quando se instalou em Nova York.

³³ PEPPER, Ian. “From the ‘Aesthetics of Indifference’ to ‘Negative Aesthetics’...”, op. cit., p. 34.

O comentário de Pepper remete a esta frase de Cage, em que aparecem as três dimensões da música: “Composição é uma coisa, performance é outra, audição uma terceira coisa. O que elas podem ter a ver uma com a outra?” (CAGE, Jonh. “Experimental music: doctrine”. In: *Silence*, op. cit., p.15). O exemplo clássico é ainda 4’33”, com sua partitura-texto, escrita à maneira de instruções, sua performance aberta, já que a partitura indica a possibilidade de quaisquer instrumentos e número de músicos, e sua audição “incidental”.

Compreende-se, então, que a dança tenha sido, para Morris, um campo sensível à influência desses dois artistas. Para além da experiência com Halprin, que a seu modo dialogava com Cage pelo emprego de tarefas, objetos e improvisação, outro professor foi especialmente importante para a aproximação da nova geração de dançarinos à obra de Cage. Robert Ellis Dunn lecionou um curso de composição entre 1960 e 1962 que reuniu a maioria dos integrantes do grupo *Judson Dance Theater* – formado a seguir, em 1962 –, em meio ao qual Morris criou suas danças³⁴. Dunn era músico, ex-aluno de Cage e, a pedido deste, ofereceu aulas de “coreografia” para jovens dançarinos no studio de Merce Cunningham. Sem formação em dança mas experiente como pianista de acompanhamento em studios de coreógrafos novaiorquinos, Dunn na verdade traduziu para a dança as idéias e métodos explorados por Cage em suas aulas de composição musical. Em larga medida, isso foi possível graças à visão particular de Cage sobre a música, a importância dada à teatralidade e à duração como elementos musicais e a independência que estabeleceu entre composição e performance. De fato, Dunn baseava suas aulas no trabalho com estruturas temporais, que podiam ser obtidas de *scores* musicais (de Cage, Stockhausen e Satie, por exemplo) ou de outras formas escritas, por operações de acaso com números e gráficos ou através de instruções, como “Faça uma dança de cinco minutos em meia hora”. Também trabalhava com instruções “temáticas”, como “Faça uma dança sobre nada em especial”, ou propondo problemas espaciais, através do uso de objetos ou imagens como *scores*³⁵.

Morris não participou dessas aulas, mas era considerado um visitante esporádico já que Forti estava entre os

³⁴ Entre os componentes mais ativos do *Judson Dance Theater* (1962-1964) podemos destacar Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Judith Dunn, Deborah Hay, Alex Hay, Lucinda Childs, David Gordon e Robert Morris. De todos estes, apenas Morris não participou do curso de Robert Dunn (1960-1962), enquanto Simone Forti fez o curso de Dunn mas não integrou o *Judson Dance Theater*. Além disso, Forti, Rainer, Brown e Morris participaram de cursos com Ann Halprin na Califórnia.

Quanto a referências sobre o curso de Dunn: a mais completa é o livro de Sally Banes (BANES, Sally. *Democracy's Body – Judson Dance Theater, 1962 – 1964*. Durham and London: Duke University Press, 1993). Em seguida, há um artigo mais específico da mesma autora (BANES, Sally. “Choreographic Methods of the Judson Dance Theater”. In: DILS, Ann; ALBRIGHT, Ann Cooper (orgs.). *Moving History/Dancing Cultures – a Dance History Reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2001) e um breve artigo do próprio Robert Dunn (DUNN, Robert Ellis. “Judson Days”. In: *Contact Quarterly* 14/1, 1989).

³⁵ Exemplos dados em BANES, Sally. “Choreographic Methods of the Judson Dance Theater”, op. cit.

alunos regulares do curso. Os dois colaboravam à época nas *dance constructions* de Forti, importantes para Morris inclusive pelo modo como assimilavam, e ao mesmo tempo se diferenciavam, da obra de Cage. Esse trabalho inicial tem muito da experiência com Dunn: sua ênfase em exercícios com *scores* extremamente simples e estranhos à dança por um lado obrigava ao desmonte de sintaxes ou vocabulários convencionais, por outro lado convidava a novas formas de estruturação do movimento, novas relações com a escrita e novos nexos temporais e espaciais. Forti, que diferente dos demais alunos, já vinha de uma escola experimentalista (mesmo Yvonne Rainer e Trisha Brown, que fizeram *workshops* de verão com Ann Halprin, tinham estudos em balé e dança moderna), se ligou mais às orientações de Dunn para que trabalhassem a partir de restrições – sobretudo temporais, mas também toda espécie de restrição estrutural. Nessa época, surgiu o tipo de holismo que veio a caracterizar as suas construções, cuja estréia ocorreu três meses após o início do curso de Dunn, com a apresentação de *Rollers* e *See-Saw* na Reuben Gallery.

Um tal holismo implicava concentração sobre “uma só coisa”³⁶: um movimento, uma atividade, uma “idéia”, que se daria como o próprio processo de desdobramento da ação. As *dance constructions* têm esse tipo de reducionismo estrutural, são quase sempre formas dinâmicas *readymade*, jogos encontrados em áreas de recreação infantil e cujos movimentos não foram abstraídos, recombinações nem somados a outros movimentos. A influência de Cage, e sem dúvida, direta ou indiretamente, a influência de Duchamp, foram mencionadas por Sally Banes, para quem Forti apenas propunha essas estruturas, não seu desenvolvimento específico, em contextos ou situações de dança, “apresentando todo o processo da atividade em uma *moldura* de performance”³⁷. O abandono da composição coreográfica e seu dualismo com o corpo dançante, característico da produção de Forti, portanto teria dependido de uma experiência de redução do *score* a simples ponto de partida, *jump-off place* – que deflagra e delimita, mas não descreve a ação –, o que, por sua vez, tornou-se viável com a liberação da performance levada a efeito por Cage.

³⁶ Sally Banes escreveu: “Outro método coreográfico usado nas aulas de Dunn, a redução do movimento a ‘uma só coisa’, que depois reapareceria como um asceticismo correlato ao da escultura minimalista, caracterizou as danças de Simone Forti e Steve Paxton.” Ibidem, p. 353.

³⁷ Idem. “Simone Forti: Dancing as if Newborn”. In: *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*, op. cit., p. 29.

O sentido da medição também deve ser retomado no desenho dessas relações, pois permeia as trocas entre Forti, Morris, Cage e Duchamp. A concepção da dança como “estabelecimento de medidas”, que aproxima os dois primeiros, tem antecedentes na própria concepção do processo da arte nos dois últimos. Tanto para Cage quanto para Duchamp, medir é um modo de desfazer a estabilidade dos padrões de medida, “dissipar a névoa” da possibilidade de duplicação, espelhamento, comunicação de dados entre meios distintos – entre números e tempo, escrita e espaço, objetos e ações. Cage conta em *Silence* a experiência que lhe revelou esse sentido de medição. Ele e o músico Earle Brown dedicavam-se à tarefa de editar horas de gravação sonora, cortando, alternando e montando trechos de fita magnética cujas extensões haviam sido definidas por operações de acaso. Trabalhavam com séries de medidas iguais, que exigiam precisão para uma posterior sincronização, por isso sempre conferiam seus cortes e, invariavelmente, descobriam diferenças. Para ver quem estava errando, tomaram uma mesma régua e cada qual marcou uma polegada na mesma fita – e perceberam que suas marcas não coincidiam:

Medição e notação de durações exatas são, na realidade, mentais: exatidão imaginária. No caso de fita magnética, muitas circunstâncias atuam, sutil porém profundamente, alterando a intenção. (...) Algumas dessas circunstâncias são o efeito do clima sobre o material; outras vêm da fragilidade humana – a inabilidade de ler uma régua e fazer um corte em um ponto preciso.³⁸

Isso aconteceu em 1952, ano da criação de 4'33'', que já toma partido e põe em jogo a inexatidão constitutiva da performance de medidas – as “alterações” correntes entre a partitura, a temporalidade da ação e as diversas temporalidades da recepção. O que Duchamp fez, anos antes, em 1913, tinha um teor análogo. Ele submeteu a fixidez do metro a circunstâncias que literalmente o desfixaram e criou três diferentes metros-padrão: três fios de um metro de comprimento lançados da altura de um metro e então tomados como modelos para três réguas. Numa série de transferências e passagens – de uma régua a três fios, depois ao chão e depois a novas réguas que, sendo réguas, supõem mais e inúmeras transferências... –, o metro-performance tira a consistência “imaginária” do metro-score, em última

³⁸ CAGE, John. “Composition as Process”, op. cit., pp. 29-30. A estória, contada entre as inúmeras anedotas espalhadas ao longo de *Silence*, aparece em “Edgard Varèse”. In: *Silence*, op. cit., p. 85.

análise uma barra de platina guardada em Paris. Na verdade, como observou Simone Forti, “*Three Standard Stoppages* de Duchamp são unidades de referência menos arbitrárias do que o metro ou a jarda”³⁹. Aqui, Duchamp já indicava aquela questão fundamental para a arte performativa que se desenvolveria na segunda metade do século XX, sobre a qual se debruça, de certo modo, a obra de Morris: escala em processo, a arte é o agenciamento corporal de sistemas de ações e materiais previamente dados (convenções e suas tradições), o que necessariamente se dá num jogo de adesão e discrepância em relação a tais sistemas e materiais. Notem-se as palavras de Duchamp, sintomáticas dessa dinâmica própria ao jogo da arte: “Os 3 *standard stoppages* são o metro reduzido.”⁴⁰

Sintomáticas, inclusive, pelo sinal negativo que conferem a uma tal discrepância. O metro-performance reduz o metro-score. Isso é importante para a seguinte distinção: os jogos de medir de Forti são mais próximos a Cage, enquanto os jogos de medir de Morris mais próximos a Duchamp. Ainda comparando 4’33’’ e *Three Standard Stoppages*, percebe-se no primeiro trabalho um tipo de abertura que não sentimos no segundo. As três delimitações de Cage franqueiam a música à sonoridade ambiente, são regiões sonoras a princípio desconhecidas, operações de enfatizada contingência, concedidas à platéia. A *silent piece* não seria um caso exemplar de indeterminação, porque não há, definido na própria estrutura da composição, um espaço de escolhas dadas ao músico, mas isso de certa maneira se transfere à platéia, que se vê imersa num campo aditivo, de livre soma de sons. As três delimitações de Duchamp, no entanto, resultam de superposições que se subtraem e configuram entre si uma espaço-temporalidade auto-encerrada: a de uma forma-matriz que se perde em meio às suas aplicações, transferências ou usos. Nesse sentido, é uma nítida imagem da entropia o que Duchamp nos oferece: a gradual dissipação da ordem em um sistema. Basta voltarmos às *Three Rulers* de Morris (Fig. 28), declarada homenagem à Duchamp (provavelmente inseparável de homenagens a Cage e a Jasper Johns), para notarmos que a afinidade vai além da citação. O jogo de régua de Morris é mais subtrativo do que aditivo: dá a ver as diferenças entre três performances de uma mesma medida, recorrência que desabilita a precisão.

³⁹ FORTI, Simone. *Handbook in Motion*, op. cit., p. 118.

⁴⁰ DUCHAMP, Marcel. “The 1914 Box”. In: *The Writings of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 22.

As experiências de dança que Morris compartilhou com Forti nos anos 60, e as que desenvolveu por conta própria, eram certamente movidas pelo interesse nessa “exatidão imaginária” da medição, a discrepância produtiva entre *score* e performance – o tateante “entre” que assim se estabelece, não a sua indeterminação. Daí a ênfase de Forti numa concepção da dança como tensionamento, “vibração” de estruturas e sistemas, concepção que perpassa todos os trabalhos de dança criados por Morris. Ele parece dizer que aí entra em questão a impossibilidade mesma de se eliminar um dos lados – e a própria distância constitutiva – do “entre”. Pois assim como não cabe ver na dança o ilusório espelhamento de uma coreografia, tampouco cabe vê-la como adesão ao seu oposto, uma improvisação que desprendesse o corpo de quaisquer convenções e estruturas previamente dadas. A dança de Morris nunca esteve envolvida com improvisação⁴¹.

Se os jogos de linguagem são indissociáveis de sua gramática – fundamentam-se em regras sociais –, isso vale também para os jogos de dança. Ao tempo em que analisa a convencionalidade da escultura, Morris partilha com os dançarinos de sua época a análise da convencionalidade da dança. O que o emprego de regras e movimentos *readymade* assume e evidencia é que o corpo está sempre inscrito, por diferentes gramáticas, na arena da cultura: “Ordenar, perguntar, contar, conversar, fazem parte de nossa história natural assim como andar, comer, beber, brincar.”⁴² Assim, enquanto a imagem de um corpo pré-discursivo, “no qual

⁴¹ Forti, ao contrário, esteve muito envolvida com improvisação. Ela foi uma das fundadoras – junto com outro ex-aluno de Robert Dunn e integrante ativo do *Judson Dance Theater*, Steve Paxton – do *Contact Improvisation*, que surgiu como movimento de dança nos anos 70 e aos poucos se consolidou em uma escola e técnica. Mas, como não poderia deixar de ser dentro da tendência analítica à qual se inscrevem, para Forti, assim como para Paxton, mesmo as características anatômicas e a mais básica motricidade do corpo humano são indissociáveis de códigos lingüísticos, culturais, e a improvisação na verdade apenas ressalta as fundações gramaticais do corpo. Como demonstrou Cynthia Novack em seu estudo do *CI*, toda improvisação articula conexões com os mais diversos vocabulários e hábitos corporais, da vida pedestre a danças e esportes, portanto está longe de revelar um corpo pré-lingüístico (NOVACK, Cynthia. *Sharing the Dance – Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990). Por isso, entende-se que a improvisação tenha tido cada vez mais lugar na dança de Forti a partir dos anos 70: ela possibilita uma redução daquele “entre” ao seu mínimo constitutivo da dança. Uma referência sobre o tema, que inclui um artigo de Forti, é a antologia: ALBRIGHT, Ann; GERE, David (orgs.). *Taken by surprise: a dance improvisation reader*. Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

⁴² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 25.

sentimento e forma são organicamente conectados”⁴³, não seria mais que uma convenção especificamente vigente na dança moderna, “analisar, questionar e manipular os códigos e convenções que inscrevem o corpo na dança são características marcantes do modo pós-moderno”, que “desvia a atenção de qualquer imagem específica do corpo para focar o processo de construção de todos os corpos.”⁴⁴

Uma convenção muito arraigada na dança ocidental, inclusive ligada à construção social dos gêneros, consiste no *pas-de-deux*, dissecado em vários trabalhos da época, entre os quais, *Platforms* e *See-Saw* de Forti, *Site* e *Waterman Switch*, de Morris. Sendo um ponto em comum nesses trabalhos, indica os sentidos divergentes que adquirem as suas “medições” por cada artista. Como para Duchamp e Cage, medir aqui também implica desfazer a estabilidade do padrão de medida: em meio ao jogo do “ver contínuo” e do “ver como” que as quatro danças estabelecem com o *pas-de-deux*, alteram-se os limites, a clareza de sua forma narrativa. Nas peças de Forti, os duetos tendem a equilibrar as ações masculina e feminina. Diferente da matriz clássica, em que o bailarino é sobretudo um agente de força e sustentação, mais estático, para o objeto extremamente lábil que é a bailarina, *Platforms* e *See-Saw* não distinguem as funções dos dançarinos: solicitam ações estruturalmente iguais, contrapostas, em grande sintonia, e além disso acentuadas pela minimização das diferenças corporais – na primeira, ambos são cobertos por caixas, na segunda, usam as mesmas roupas neutras. Assoma aí, nos parece, um tipo de otimismo cageano; o *pas-de-deux* estabelece um espaço de trocas atentas, uma “vibração aditiva”.

Morris e Forti decerto convergem na desconstrução dos clichês de emotividade e sexualidade implícitos nessa convenção, porém Morris lhe confere um sentido de clausura e incomunicabilidade inexistente na dança de Forti. *Site* é uma retomada da imagem clássica da bailarina-objeto sendo manipulada pelo bailarino, agora analisada, decomposta em dois vetores concomitantes. Por um lado, o foco do desejo escópico do observador: a mulher que flutua, inapreensível, entre a presença carnal e a lividez vaporosa, alusão à figura feminina do balé romântico, que existe “literalmente (e exclusivamente) como uma visão, uma aparição. Nosso rela-

⁴³ DEMPSTER, Elizabeth. “Women Writing the Body: Let’s Watch a Little How She Dances”. In: GOELLNER, Ellen; MURPHY, Jacqueline (orgs.). *Bodies of the Text*. New Brunswick: Rutgers, 1995, p. 28.

⁴⁴ Ibidem, pp. 30 e 33. Dempster emprega o termo “pós-moderno” de acordo com Sally Banes, que assim denominou a dança da geração de Forti e do *Judson Dance Theater*.

cionamento com ela é puramente ‘especular’. Como James dolorosamente aprende em *La Sylphide*, ela é inacessível; ela resiste a todo contato tátil.”⁴⁵ Mas, por isso mesmo, também a cortesã *Olympia*, figura anti-romântica que aparece entre a tactilidade emergente na pintura de Manet e o distanciamento da cena que ela friamente ocupa e dispõe ao observador. Por outro lado, o segundo vetor do dueto: aquele que apóia e mostra, oferece o que ver ao observador sem revelar-se a si próprio. O bailarino que toma, sustenta, levanta e acaricia, convertido a artista-trabalhador minimalista, que erige formas vazias na exterioridade de uma arena pública e, com isso, não se “exprime”. Ao contrário, frustra de antemão essas expectativas, cobrindo com uma máscara neutra as manifestações faciais dos esforços aí realizados, fechando-se atrás de um molde de seu próprio rosto.

Site é um dueto separado – ao decompor e analisar a convencionalidade do *pas-de-deux*, Morris desfez o nexo interativo que o constituía. Não há trocas, nem um sinal de percepção mútua; nenhuma sintonia e toda uma série de óbvias oposições que não se complementam, pois se mantêm estanques: pintura/escultura, nudez/encobrimento, imobilidade/movimento... Portanto, aqui também é lícito dizer: o *pas-de-deux-performance* de Morris reduz o *pas-de-deux-score*, porque tira-lhe a consistência fundamental – a interação física –, nesse espaço-tempo fechado e, ainda assim, disjuntivo. Tudo isso leva, quase inevitavelmente, a uma alusão à dança sexual-mecânica entre a noiva e os seus celibatários, aprisionados e separados no *Grand Verre* de Duchamp. *Mise à nu* e vaporosa, a noiva (*sylphide*, cortesã) está inalcançável, para sempre isolada dos moldes machos, de uniformes de trabalho, que despendam energia num cortejo improdutivo.

Clausura e incomunicabilidade são, ainda, a tônica de *Waterman Switch*, a dança mais duchampiana de Morris. A ária extremamente sentimental de *Simon Boccanegra*, de Verdi, que acompanha o trecho inicial e o final, não deixa dúvidas sobre o seu interesse no dispositivo romântico do *pas-de-deux*. Na primeira vez em que é ouvida, Morris e Rainer deslizam nus e abraçados sobre os trilhos; na segunda, fazem a mesma coisa em sentido inverso e Morris despeja uma pequena porção de mercúrio nas costas de Rainer. Tanto na ida quanto na volta, a dupla é seguida pela figura travestida de Childs, empenhada em “medir” o desenvolvimento da

⁴⁵ COPELAND, Roger. “Dance, Feminism and the Critique of the Visual”. In: THOMAS, Helen (org.). *Dance, Gender and Culture*. New York: St. Martin’s Press, 1993, p. 140.

ação com um fio. O acento duchampiano foi notado por David Antin, que escreveu no ano seguinte à estréia da dança: “É um dueto de amor absurdo, e parece que o artista está simulando (ou dissimulando) ser desnudado [*stripped bare*]. É novamente a *I-Box*, que abre para revelar uma fotografia de Morris enigmaticamente desnudado”⁴⁶. Ou nas palavras de Maurice Berger, “uma mulher vestida como homem – brilhante inversão do travestismo de Rose Sélavy – guiando a noiva e o celibatário”⁴⁷.

A ambigüidade dos contatos entre a máquina-noiva e a máquina-celibatário de Duchamp surge no enlace mecânico e distanciado desses corpos que cumprem impassíveis o duplo trajeto, contrariando o imaginário erótico que parecem suscitar. Eis outro modo de esvaziamento do *pas-de-deux*: a completa neutralização de sua dinâmica interativa, de seus gestos recíprocos, reduzidos a um abraço “congelado”, traço mínimo da metáfora amorosa que fundamenta essa convenção de dança. Sem dúvida, também um comentário aos duetos de Forti, onde tarefas compartilhadas geram diálogos corporais – especialmente *See-Saw*, que Morris e Rainer fizeram juntos, cinco anos antes de *Waterman Switch*, e que tem estrutura semelhante, com um casal se movendo sobre um suporte elevado do chão⁴⁸.

Mas no trabalho de Morris, as tarefas são realizadas com indiferença e automatismo gestual. Considere-se, ainda, sua notável coincidência com o funcionamento de uma parte do *Grand Verre*, aquela composta pelos dois mecanismos onanistas da máquina-celibatário, o *Chariot* e a *Broyeuse de Chocolat*. O ir-e-vir de Morris e Rainer parece quase executar, como a um *score*, as palavras de Duchamp a respeito do *Chariot*:

O trenó montado sobre lâminas encaixadas em um trilho subterrâneo, depois de ter sido puxado de A para B retorna à sua primeira posição pelo fenômeno da inversão da fricção. Princípio: fricção reintegrada. A fricção da lâmina sobre o trilho (em vez de se converter em calor) é transformada em uma força de retorno igual à força de ida.⁴⁹

⁴⁶ ANTIN, David. “Art & Information 1, Grey Paint, Robert Morris”. In: *Art News* 65/2, April 1966, p. 58.

⁴⁷ BERGER, Maurice. *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s*. New York: Harper & Row, 1989, p. 64.

⁴⁸ Quando *See-Saw* foi apresentada pela primeira vez, em 1960, Morris e Forti estavam casados e ela pretendia fazer o dueto com ele. Mas como se sentiu indisposta à época da estréia, propôs a Rainer que o fizesse com Morris. Em 1965, quando *Waterman Switch* foi apresentada, Morris estava casado com Rainer.

⁴⁹ DUCHAMP, Marcel. “The Green Box”. In: *The Writings of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 56.

Acoplados e untados, os corpos também “deslizam (óleo etc.) em uma ranhura”⁵⁰ que propicia e restringe o movimento, ao fim do qual derramam-se gotas de mercúrio – alusão ao “metal emancipado” de que é feito o *Chariot*? De todo modo, esse elemento metálico e líquido sugere a materialidade dúbia e a “física divertida” descritas na *Boîte Verte*, segundo a qual um respingo [*splash*] “termina a série das operações do celibatário” e forma uma “escultura de gotas”⁵¹. Porém, esse respingo final e a própria estrutura do *Chariot* dependem do mecanismo intermediário da *Broyeuse de Chocolat*, cujo movimento giratório parece ter sido retomado por Morris na sequência seguinte ao primeiro trajeto sobre trilhos, em que ele corre ao redor de Childs, segurando uma bandeira na frente de seu quadril. O evidente teor sexual e a superposição com os trilhos, que ele deve saltar a cada volta, reforçam a associação dessa sequência com a atividade da *Broyeuse*, superposta ao eixo em que desliza o *Chariot* e a este conectada por hastes horizontais.

A função masturbatória do sistema *Chariot-Broyeuse* tem explicações que se tornaram célebres no repertório dos escritos duchampianos. As *Litanies du Chariot*, ladainha recitada pela carruagem-trenó enquanto ela desliza para frente e para trás e os moldes machos se preenchem com “gás de iluminação” (a seguir solidificado e lançado como respingo), dão o tom deceptivo e um pouco sufocante dessas atividades: “Vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo. Horizontal....”⁵². Além disso, o funcionamento da *Broyeuse* é regido pelo “Princípio da espontaneidade”, que garante ao moinho o seu movimento autônomo, “sem outra ajuda”: “O celibatário mói ele mesmo o seu chocolate”⁵³, espécie de premissa onanista-solipsista que governa a existência da máquina-celibatário.

Em *Waterman Switch* também sucedem ações auto-encerradas, presas da lentidão, da circularidade, levadas a cabo na “solidão acompanhada” de seus agentes. Inclusive as relações que se estabelecem entre texto e imagem ao longo da dança – em grande parte tributárias das relações entre a *Boîte Verte* e o *Grand Verre* –, acirram a sensação geral de formas que se desdobram sobre si mesmas e, com isso, tendem ao dispêndio, à entropia. Dois textos são reproduzidos em áudio

⁵⁰ Ibidem, p. 57.

⁵¹ Ibidem, pp. 63 e 65.

⁵² Ibidem, p. 56. Em inglês: “Slow life. Vicious circle. Onanism. Horizontal. Round trip for the buffer. Junk of life. Cheap construction. Tin, cords, iron wire. Eccentric wooden pulleys. Monotonous fly wheel. Beer professor.”

⁵³ Ibidem, p. 68.

com a voz de Morris. O primeiro, que acompanha a corrida ao redor de Childs e uma parte da sequência seguinte, com o trio equilibrado sobre pedras, sugere várias superposições entre as ações e seus registros em slides, descrevendo coisas que já aconteceram, que vão acontecer ou estão acontecendo no palco, e oscilando entre a clareza do *score* e a vertigem das descoincidências e suposições. O segundo texto é um trecho do caderno de Leonardo da Vinci que trata da erosão natural relacionando-a à própria dimensão entrópica do tempo que, muito lentamente, reduz montanhas a areia. Começa a ser ouvido durante o jogo de equilíbrio dos dançarinos sobre as três pedras, Childs no meio do palco, Morris e Rainer em cada extremidade lateral, e os três unidos por um fio que seguram à altura do peito – o “horizonte” que separa mas também faz a mediação dos contatos entre a máquina-noiva e a máquina-celibatário? Talvez. E, nesse caso, o texto em áudio enfatiza a impossibilidade desse encontro, já que a vagarosidade com que Morris e Rainer rolam suas pedras com os pés, em direção ao centro onde está Childs, é anunciada como um fluxo de inevitáveis mudanças, perdas, dissoluções.

A conjunção entre Duchamp, da Vinci e ainda Muybridge, nas imagens projetadas a seguir, ressalta um interesse comum na associação entre funções orgânicas e mecânicas, explorado de maneiras diversas pelos três artistas e que, em *Waterman Switch*, também ganha uma versão. O título da dança corresponde ao nome de uma antiga estrada na Califórnia em que Morris trabalhou nos anos 50, quando se empregou como topógrafo, encarregado de medir terrenos para futuras rodovias. Essa experiência, marcante pelo envolvimento com escala e horizontalidade, certamente se faz notar na dança, sobretudo na atividade de Childs, que “mede” com um fio. Mas a palavra *switch*, que se refere mais comumente ao dispositivo do interruptor elétrico, remete à associação orgânica-mecânica que, especialmente com Duchamp, implica em automatismo, repetição e frustração – o ir e vir sobre o mesmo lugar, restrição, improdutividade.

Outros trabalhos de Morris lidam com essas questões e dialogam com a dança, entre os quais dois *switches*. A pequena caixa de madeira forrada em veludo, de 1960, que contém uma chave ON/OFF e uma placa de metal com instruções de uso, tem o curioso título de *Performer Switch* (Fig. 33). As instruções dizem: “Para começar ligue – Continue a fazer o que você está fazendo – Ou não – Faça alguma outra coisa. Mais tarde o interruptor pode ser desligado – Depois de um segundo, hora, dia, ano,

postumamente.” Feita no ano em que Morris estreou como dançarino, imerso nas experiências com construções, tarefas e instruções de Forti, a peça oferece à performance uma estrutura restritiva e ao mesmo tempo “vazia”, no sentido da *blankness* de que falávamos páginas atrás. Ela propõe um jogo do qual, de saída, se exclui: eis a sua fórmula cética para o argumento da arte-como-recepção. Apenas marca um início – o *jump-off* “para começar ligue” –, mas logo se torna prescindível e o jogo se dilui em afazeres que não lhe dizem respeito, na temporalidade de um observador-*performer* indiferente à possibilidade de um próximo lance, cada vez mais distante – outro jogo com um objeto que se ausenta.

A mesma caixa foi usada um ano depois numa variante cujo título é *Game Switch*. Agora sem a placa de instruções na tampa interna e com uma chave que marca somente ON/ON, ela carrega de um sentido deceptivo a idéia de que é o observador quem faz o jogo da arte continuar (como se diz em inglês, *go on and on*). É elucidativo, aqui, considerar a proximidade desses jogos de caixas com a *Box for Standing* (Fig. 16) e a *Box with the sound of its own making* (Fig. 17), duas caixas que “encerram” performances, como bem notou David Sylvester ao escrever a respeito da última:

Sendo o cubo um modelo de completude, o objeto está simbolicamente e de fato completo, no entanto parece que o processo de fazê-lo continua. Nos ocorre a idéia de que seu construtor está fechado dentro da caixa, interminavelmente serrando e martelando, aprisionado em seu próprio artefato (como o operário de quem se diz ter sido lacrado vivo, até morrer, dentro de uma caldeira do [navio] SS Great Eastern; ou então, e talvez mais sugestivamente, como Houdini).⁵⁴

Nesses anos iniciais, as chaves e fechaduras são elementos de impedimento e frustração ao invés de acesso e funcionamento, o que frequentemente envolve o observador como destinatário de tarefas que já se oferecem improdutivas: alcançar o interior do trabalho, conhecer o seu conteúdo, ativar a sua comunicabilidade. O armário com cadeado (Fig. 34) e o chumbo *Litanies* (Fig. 35) se aproximam das caixas-*switch* nesse aspecto. No primeiro, uma fechadura para uma chave que nada pode abrir; no segundo, chaves para uma fechadura que não pode ser aberta. “Deixe a chave no gancho dentro do armário” é uma instrução que já não se cumpre porque, feita uma vez pelo artista, tornou-se inviável para o observador. E a sugestão tácita de se experimentarem cada

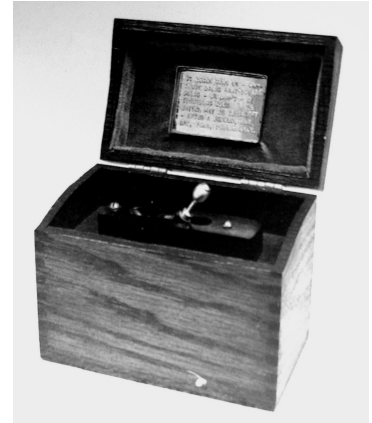


Fig. 33: Robert Morris, *Performer Switch*, 1960

⁵⁴ COMPTON, Michael; SYLVESTER, David (orgs.). *Robert Morris*, op. cit., p. 10.

uma das 28 chaves na fechadura acima do gancho em que estão penduradas é evidentemente infrutífera na placa pouco espessa de chumbo, em *Litanies*. Seriam apenas movimentos redundantes, como aqueles típicos da máquina-celibatário de Duchamp – cada chave traz gravada uma das palavras que compõem a ladainha onanista do *Chariot*. Nesses dois casos, como nas caixas-switch, o observador é convocado a uma performance redundante e entrópica.



Fig. 34: Robert Morris, sem título (*Leave Key on Hook*), 1963



Fig. 35: Robert Morris, *Litanies*, 1963

Uma imaginação de aprisionamento é mesmo congênita ao trabalho de Morris e a dança, campo de atividades sensível a tudo que, literalmente, mobiliza ou imobiliza o artista, já surgiu nela imersa. Anos antes da criação de *Site* e *Waterman Switch*, a dança *Column* já era emblemática da estranha combinação entre enclausuramento e minimalismo que mais adiante ganharia a forma, um tanto inquietante, de um grande anel em fibra de vidro irradiando luz fluorescente por suas frestas (Fig. 36). “É como se o trabalho em questão tivesse uma vida interior, até mesmo secreta”⁵⁵, comentou Michael Fried em sua crítica ao minimalismo, talvez pensando nessa escultura. Morris certamente tem um interesse – descabido para Judd, por exemplo – numa característica específica das caixas, que é a sugestão de que ela guarda alguma coisa, algo que não se pode e talvez não se deva tentar revelar – uma idéia tão antiga quanto o mito da caixa de Pandora, a que ele faria referência em trabalhos bem posteriores. É o caso de *The Fallen and the Saved* (Fig. 37), de 1994, com imensas

⁵⁵ FRIED, Michael. “Art and Objecthood”. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art - A Critical Anthology*, op. cit., p. 129.

ânforas de fibra de vidro suspensas, ora com a boca para baixo, tendo vertido o seu conteúdo (*fallen*), ora com a boca para cima, preservando-o (*saved*), em que é mais direta a alusão à caixa que trouxe todos os males à humanidade e que, para muitos intérpretes, seria na verdade uma ânfora, a ânfora de Pandora.



Fig. 36: Robert Morris, sem título (*Ring with Light*), 1965



Fig. 37: Robert Morris, *The Fallen and the Saved*, 1994

Não nos equivoquemos, porém, quanto a esse “conteúdo” que parece quase assombrar alguns trabalhos: ele está sempre cifrado como vazio ou ausência, encerramento ou inacessibilidade. É um conteúdo que não está ou que não se expõe, eis um modo de enunciar a sua condição poética na obra de Morris. Entende-se que a relação continente-conteúdo tenha sido por ele analisada e manipulada; Morris estava interessado em desmontar o dispositivo metafísico configurado nesse dualismo, que é uma convenção da escultura ocidental assim como o *pas-de-deux* o é na dança. Seu particular interesse nesses “anti-conteúdos” talvez se resuma na idéia de que a demonstração da convencionalidade de uma linguagem esvazia o seu dualismo metafísico – idéia que é a própria definição de *blank form*. Aqui, novamente, é possível uma aproximação com Duchamp e, por outro lado, mas com importantes pontos de convergência, com Wittgenstein.

Foi algo bem próximo a esse esvaziamento o que fez Duchamp com o *readymade*. Um gesto simples (mas com a “complexidade do simples”) que revelou a natureza convencional do objeto de arte, mostrando-o como lance de adesão e reação a certas regras do jogo da arte e ao mesmo tempo suspendendo a aura da autoria artística, negando-lhe intencionalidade subjetiva. São conhecidas a sua descrição da escolha desses objetos em “completa anestesia”, “indiferença

visual”⁵⁶, e a sua insistência no fato de que R. Mutt havia pago a taxa de inscrição que lhe dava o direito de expor a *Fontaine*. Os *readymades* são espécies de “formas vazias”, “anti-conteúdos” à sua maneira, assim como os primeiros poliedros são operações com formas “prontas”, adaptações mínimas dos formatos de compensado comercialmente disponíveis a *gestalts* elementares. O paralelepípedo é, afinal, uma forma tão convencional, culturalmente dada, quanto o mictório ou o metro, e cujo sentido artístico igualmente depende de seu agenciamento circunstancial – “*when I call it art... when I do not call it art...*”, no texto *Blank Form*. A função artística desses objetos, digamos, coincide com a demonstração de sua circunstancialidade, não-substancialidade.

Morris tem em Duchamp, é certo, um interlocutor fundamental – encontramos ao longo dos escritos do segundo inúmeros trechos tomados quase como *scores*, tarefas ou instruções pelo primeiro – ou assim tomados de fato, a exemplo do chumbo *Litanies*⁵⁷. Mas alguns trabalhos de Morris nos dão, como vimos, a mesma sensação com relação aos escritos de Wittgenstein e, por essas e outras razões, sua própria obra autorizaria uma aproximação entre o filósofo austríaco e o artista francês, aproximação que, aliás, tem muito a dizer sobre boa parte da produção norte-americana do segundo pós-guerra.

As semelhanças entre os dois abrangem de aspectos simples, como a recorrência ao xadrez, a aspectos de maior complexidade, como o peculiar viés analítico, feito de cortes e gestos abruptos⁵⁸, pelo qual expuseram a convencionalidade da linguagem em seus respectivos campos de trabalho. De certa maneira, ambos tomaram um caminho de renúncia, em oposição ao caminho vigente da investigação, artística ou

⁵⁶ DUCHAMP, Marcel. “Apropos of Readymades”. In: *The Writings of Marcel Duchamp*, op. cit., p. 141.

⁵⁷ Isso é o que Annette Michelson sugeriu em 1969: “Poderíamos dizer que a obra de Duchamp é um texto cuja leitura interpretativa é uma realização essencialmente pessoal de Morris”. MICHELSON, Annette. “Robert Morris - An Aesthetics of Transgression”. In: MORRIS, Robert. *Robert Morris*. Washington: Corcoran Gallery of Art, 1969, s/p.

⁵⁸ Pensamos aqui na estranheza, mas também na adequação, de se atribuir uma dimensão analítica à obra de Duchamp e à obra de Wittgenstein. Uma referência imediata de pesquisa analítica em arte seria, para o próprio Duchamp, a que se desenvolveu com o cubismo, num tipo de empenho e passo-a-passo que está longe da operação-golpe *readymade*. Mas se o cubismo analítico expôs o funcionamento “interno” do objeto de arte, suas regras e sintaxe, o *readymade* fez algo análogo com o seu funcionamento “externo”, nexos institucionais, de autoria e recepção. E no caso de Wittgenstein, também é peculiar o modo pelo qual se constituem as suas “investigações filosóficas” sobre o funcionamento da linguagem, estranhas a qualquer ordem de averiguação, argumentação ou sistematização.

filosófica. Com Duchamp, isso se formulou no famoso dito “não há solução porque não há problema”, certamente independente mas impressionantemente parecido com afirmações como: “a solução do problema da vida observa-se no desaparecimento desse problema”⁵⁹, do primeiro Wittgenstein, e “a clareza a que aspiramos é, todavia, uma clareza completa. Mas isto significa apenas que os problemas filosóficos devem desaparecer completamente. A descoberta real é a que me torna capaz de deixar de filosofar quando eu quiser”⁶⁰, do segundo Wittgenstein. Deixar a arte para fazer arte, deixar a filosofia para fazer filosofia, com tudo o que dessas atitudes decorre: anos de inatividade ou envolvimento em outras atividades, produção reduzida, obras inacabadas ou póstumas (*Grand Verre*, *Etant Donnés*, *Investigações Filosóficas...*), rejeição da tradição (da arte retiniana, da metafísica...), abandono do vocabulário específico e incursão no “ver como” da *ordinariedade*.

Especialmente relevantes para Morris seriam, ao que tudo indica, os vínculos que Duchamp, por um lado, e Wittgenstein, por outro, estabeleceram entre a linguagem e os seus agentes, seja na relação entre o artista e a arte, seja na do falante com a sua fala. O termo *readymade* marca o que nos parece ser esse tipo de vínculo. Wittgenstein o emprega para caracterizar o uso das palavras e refutar a crença comum de que elas se originariam no espaço íntimo. Quem se dá uma explicação privada deve internamente propô-la, “E de que maneira ele se propõe isto? Devo supor que ele inventará a técnica desse uso? Ou que já o encontrou pronto [em inglês, *found it ready-made*]?”⁶¹ Aqui, o ponto fundamental da convergência com o *readymade* duchampiano: a exterioridade da relação entre o agente e seus jogos de linguagem. Na já mencionada palestra de 1957, Duchamp tratou dessa relação no “ato criativo”. O artista não estaria em posse e domínio das intenções de um trabalho, tampouco controlaria tudo o que conflui na sua realização:

Sua luta em direção à realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não pode nem deve ser totalmente auto-consciente, ao menos no plano estético.

O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença da qual o artista não está ciente.⁶²

⁵⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London and New Jersey: Routledge and Humanities Press International, 1974, # 6.521.

⁶⁰ Idem. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 133.

⁶¹ Ibidem, # 262.

⁶² DUCHAMP, Marcel. “The Creative Act”, op. cit., p. 139.

O trabalho seria, portanto, a produção de uma diferença, medida de uma falta ou ausência:

na cadeia de reações que acompanha o ato criativo, uma ligação está faltando. Esse intervalo que representa a inabilidade do artista em expressar plenamente sua intenção; essa diferença entre o que ele intencionava realizar e o que ele realizou, é o ‘coeficiente de arte’ pessoal contido no trabalho.

Em outras palavras, o ‘coeficiente de arte’ pessoal é uma relação aritmética entre o inexpresso mas intencionado e o não-intencionalmente expresso.⁶³

Como o demonstra a operação *readymade*, o “coeficiente de arte” não está nem no sujeito (da intenção) nem no objeto (da realização), e sim no próprio ato fugaz em que dão sentidos circunstanciais, também passageiros, um ao outro – o “efeito do instantâneo” que Duchamp exemplifica com o ato de se proferir uma fala⁶⁴. Em termos wittgensteinianos, diríamos que um tal *ato* corresponde ao lugar dado ao *uso* na filosofia da linguagem. Quem fala só percebe o que queria dizer ao proferir as palavras, ao tempo em que percebe nessas mesmas palavras limites para o que alcança dizer. Dessas relações se obteria, vamos supor, um “coeficiente de expressão” feito também de ausências, impossibilidades, ou para usar o vocabulário do próprio filósofo, silêncio, vazio, inacessibilidade.

Parecerá talvez estranha, a princípio, a sugestão de que uma negatividade da linguagem atue nessa filosofia dedicada a dissipar as ilusões gramaticais do dualismo “ter em mente”/“dizer”. Mas a sugestão, proveniente da leitura das *Investigações Filosóficas*, ganha mais clareza numa aproximação com o *Tractatus Logico-philosophicus*, obra que diretamente tematiza os limites da linguagem. Tão certa quanto a ruptura do segundo Wittgenstein com o pensamento do primeiro é a ligação entre os dois: a busca por demonstrar que os “problemas da filosofia” se revelariam ilusórios ou absurdos, uma vez que compreendêssemos corretamente o funcionamento da linguagem, é dominante em toda a obra de Wittgenstein e constitui uma continuidade entre o *Tractatus* e as *Investigações*. As duas obras afirmam que só podemos pensar o que podemos dizer – os limites do pensável são os limites da linguagem. Mas se na primeira obra o pensável assenta numa estrutura lógica, que estaria subjacente à

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Idem. “The Green Box”, op. cit., p. 32.

linguagem, na segunda dependeria da convencionalidade que rege as diversas práticas lingüísticas, assentaria, portanto, na “gramática”. De todo modo, encontramos no *Tractatus* o cerne da questão, que perpassa as *Investigações*: tão logo tenhamos entendido o que na linguagem pode ser dito/pensado, teremos admitido os “espaços negativos”, sem forma ou alcance, do indizível/impensável. Os “problemas da filosofia” se mostrariam, então, como usos equivocados da linguagem: a vertigem, o *puzzlement*, de se tentar definir e “ocupar” dimensões que não se fixam pela palavra, como as que a tradição filosófica chamou de “metafísica”, “ética” ou “estética”.

“Aquilo sobre o qual não se pode falar, deve passar em silêncio”⁶⁵, é a frase final do *Tractatus*. Esta fórmula conclusiva sobre o que nos referimos, há pouco, como uma negatividade da linguagem em Wittgenstein, está ligada à sua interpretação do solipsismo:

Os limites da minha linguagem significam os limites do meu mundo.

(...)

Não podemos pensar o que não podemos pensar; logo o que não podemos pensar tampouco podemos *dizer*.

Esta observação dá a chave do problema, quanta verdade há no solipsismo.

O que o solipsismo quer significar é inteiramente correto; só que não pode ser dito, mas se manifesta.

O mundo é *meu* mundo: isto se manifesta no fato de que os limites da *linguagem* (da linguagem que é a única que compreendo) significam os limites do *meu* mundo.⁶⁶

Na tradição filosófica do solipsismo, que remonta ao *cogito ergo sum* cartesiano, o *eu* é uma consciência solitária, isolada, que só pode ter certeza da existência de seus próprios pensamentos e sensações, aos quais tem o único e privilegiado acesso – está fechado ao outro e tampouco pode conhecê-lo. Tudo o que experimenta – outras pessoas, objetos, eventos – são suas construções, seu conteúdo mental, logo o mundo é seu mundo, a linguagem, sua linguagem privada, e ambos coincidem. A citação acima refere-se a uma tal coincidência, mas Wittgenstein a emprega de modo diferente, diríamos até, a contrapelo de seu sentido original, o

⁶⁵ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., # 7.

⁶⁶ Ibidem, # 5.6 – 5.62. Adotamos na tradução do trecho entre parêntesis a sugestão de Jaakko Hintikka de que o seu sentido correto em inglês seria “*the only language that I understand*”. HINTIKKA, Jaakko. “On Wittgenstein’s ‘Solipsism’”. In: *Mind* 67, January 1958, p. 88.

que alguns autores chamaram de “solipsismo metodológico”⁶⁷. A própria doutrina do *Tractatus* desenha esse tipo de solipsismo ao contrário. Em suas considerações sobre o tema, Jaakko Hintikka mostrou que Wittgenstein identifica o *eu* com a totalidade das proposições⁶⁸, ou seja, com a totalidade dos pensamentos, e que não há nada de privado ou psicológico nessa noção de pensamento: “No *Tractatus*, os signos proposicionais são completamente públicos, assim como o é aquilo que ‘não ganha expressão nos signos’; pois se fossem privados, não poderiam ser ‘mostrados por suas aplicações’ (# 3.262).”⁶⁹ Os limites do *eu* são, afinal, “os limites dos pensamentos possíveis, isto é, os limites da linguagem em geral.”⁷⁰

O ponto crucial dessa inversão do solipsismo metafísico estaria, portanto, em também fazer coincidirem os limites do *meu* e do *seu*: a linguagem não é uma estrutura de isolamento, e sim de compartilhamento com o outro; o limite do meu mundo, o meu limite, não é só meu, pois não há nada que eu possa dizer que é meu e que não possa, ao mesmo tempo, ser seu. Toda voz é indissociável desses limites públicos, que por um lado ensinam e constituem-na, por outro a condicionam às convenções, à comunicabilidade de uma arena coletiva. Isso é, aproximadamente, o que conclui Hintikka:

Pode-se dizer que a razão pela qual Wittgenstein afirmou ser o solipsismo essencialmente correto é diametralmente oposta à razão usualmente dada ao solipsismo. O que se tem usualmente como afirmação do solipsismo é a *impossibilidade* de ir ‘além das minhas fronteiras’. O solipsismo de Wittgenstein se baseia na afirmação exatamente oposta de que todas as minhas fronteiras ordinárias são completamente *contingentes* e portanto irrelevantes ‘para o que é mais elevado’.⁷¹

⁶⁷ A distinção entre um solipsismo cartesiano, dito “solipsismo metafísico”, e um solipsismo empregado como estratégia de investigação, contrário ao primeiro e ligado tanto ao positivismo lógico quanto à tradição fenomenológica, dito “solipsismo metodológico”, é apresentada e discutida por Sami Pihlström. O autor problematiza essa distinção, mas ao mesmo tempo sugere a impossibilidade de uma investigação filosófica que não parta de algum tipo de solipsismo metodológico, sob o qual localiza, entre outros, a filosofia de Wittgenstein. PIHLSTRÖM, Sami. “Two kinds of methodological solipsism”. In: *Sats – Nordic Journal of Philosophy* 1/2, 2000.

⁶⁸ “A totalidade das proposições é a linguagem”, afirma Wittgenstein no *Tractatus*, # 4.001.

⁶⁹ HINTIKKA, Jaakko. “On Wittgenstein’s ‘Solipsism’”, op. cit., p. 90.

⁷⁰ Ibidem, p. 91.

⁷¹ Ibidem.

Ao invés de um eu auto-encerrado no espaço mental, pré-lingüístico, o solipsismo wittgensteiniano poderia sugerir uma espécie de aprisionamento do eu na exterioridade da linguagem, na “gramática do eu”, com suas regras e jogos públicos. Não é possível sair da linguagem para pensar o eu, porque pensar é dizer. Poderíamos reescrever a frase de Hintikka: “só é possível estar além das minhas fronteiras”, ou “é impossível adentrar as minhas fronteiras”, porque tudo que se defina como “minhas fronteiras” já será lingüístico, portanto já não será meu, já não poderá dizer o que é só meu, o que só eu sou. Para Wittgenstein, a pergunta metafísica pelo ser é um problema filosófico advindo do desconhecimento do funcionamento da linguagem: “As proposições podem apenas dizer *como* as coisas são, não *o que* elas são”⁷² e, além disso, “As proposições não podem expressar nada que seja mais elevado”⁷³. Indizíveis são as soluções dos “problemas da vida”, que seguiriam intocadas mesmo se todas as perguntas possíveis fossem respondidas:

Claro que então não sobram mais perguntas, e isso é a própria resposta.

A solução do problema da vida observa-se no desaparecimento desse problema.

(Não é essa a razão pela qual aqueles que perceberam, após um longo período de dúvida, que o sentido da vida se esclarecera para eles, foram então incapazes de dizer o que constituía esse sentido?)⁷⁴

Essa negatividade da linguagem no *Tractatus* – o inefável – foi, como se sabe, repudiada pelos positivistas lógicos como uma reintrodução da metafísica. Mas um texto mais recente de Hintikka combate essa possibilidade de modo elucidativo ao identificar o indizível wittgensteiniano com a “inefabibilidade da semântica”⁷⁵, isto é, o campo incerto e imprevisível dos significados que se desdobram a partir da articulação das palavras. De fato, a dimensão semântica não está na estrutura lógica da linguagem – os significados de uma proposição “não estão ditos” mas nela “se manifestam”,

⁷² WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., # 3.221.

⁷³ Ibidem, # 6.42.

⁷⁴ Ibidem, # 6.52 – 6.521.

⁷⁵ HINTIKKA, Jaakko. “What does the Wittgensteinian Inexpressible Express?”. In: *Harvard Review of Philosophy* XI, Spring 2003, pp. 11-12. Hintikka mostra como a inefabilidade da semântica foi uma questão para Frege e Russell, por exemplo, mas ambos se restringiram a “tímidas tentativas” de considerar as conseqüências do problema. Wittgenstein, ao contrário, teria dado uma direção radical à questão ao afirmá-la, no *Tractatus*, como manifestação do “místico” (# 6.522).

ou seja, “se mostram por suas aplicações”⁷⁶. Ainda que Hintikka não o comente em sua discussão, nos parece claro o vínculo do inefável, no *Tractatus*, com a dimensão posteriormente dada ao “uso” nas *Investigações*, onde isso se resume com o famoso # 43, “o significado de uma palavra é seu uso na linguagem”. A percepção desse vínculo reforça o argumento de que o “místico” no *Tractatus* não seria uma retomada metafísica porque Wittgenstein não estaria, com isso, referindo-se a uma esfera de significados privados, e sim à esfera pública da “aplicação”, do “mostrar-se”. O sentido, o que é “mais elevado” numa palavra (imagine-se, como ele sugere, o sentido de “vida”), é seu uso nos jogos de linguagem, suas práticas diversas e abertas – por isso não pode ser definitivamente dito. O inexprimível marcaria, ainda, “os limites do discurso honesto, não afetado.”⁷⁷ É assim que Hintikka compreende a afirmação no *Tractatus* de que “ética e estética são uma”⁷⁸: “Ele poderia ter dito, mais agudamente, ‘ética e semântica são uma’. Ambas são inexprimíveis pela mesma razão.”⁷⁹

O solipsismo do primeiro Wittgenstein não seria, portanto, contraditório com a exterioridade da linguagem enfaticamente assumida no segundo Wittgenstein. Do mesmo modo, se as *Investigações* exploram essa exterioridade em vários jogos de oposição entre dentro e fora, isso tampouco implica uma mera inversão, logo manutenção, do dualismo metafísico. Aí residiria, justamente, o seu “solipsismo metodológico”, que parte desse dualismo para esvaziá-lo e que produz, especialmente ao longo das *Investigações*, imagens de encerramento, vazio e inacessibilidade – esclarecedoras, podemos supor, para a arte de Morris, onde também atuaria uma certa “ética da negatividade”.

Uma dessas imagens se baseia, sintomaticamente, numa caixa. O filósofo propõe a situação em que cada pessoa tivesse uma caixa na qual estivesse guardado, e acessível somente por ela, algo chamado “besouro”. Cada um diria saber o que é um besouro apenas a partir da visão de seu próprio besouro – evidente analogia com o conteúdo privado do espaço mental, tal como o concebe o solipsismo

⁷⁶ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., # 3.262.

⁷⁷ HINTIKKA, Jaakko. “What does the Wittgensteinian Inexpressible Express?”, op. cit., p. 16.

⁷⁸ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*, op. cit., # 6.421. Eis o parágrafo inteiro: “Está claro que a ética não pode ser posta em palavras. A ética é transcendental. (Ética e estética são uma e a mesma.)”

⁷⁹ HINTIKKA, Jaakko. “What does the Wittgensteinian Inexpressible Express?”, op. cit., p. 16.

metafísico. A questão, para Wittgenstein, é afirmar a convencionalidade e exterioridade do jogo de linguagem “besouro”. Mesmo que cada um tivesse uma coisa diferente em sua caixa ou que isso se transformasse continuamente, a palavra “besouro” poderia ter esse uso para essas pessoas. Então, conclui, “a coisa na caixa não pertence absolutamente ao jogo de linguagem; nem mesmo como *algo*: pois a caixa poderia também estar vazia.”⁸⁰ Inacessível ou ausente, esse conteúdo suscita ainda a referência a um parágrafo anterior das *Investigações*, onde se formula o que parece ser uma versão do inefável tractatiano: “o que porventura está oculto, não nos interessa [à filosofia].”⁸¹

Outra imagem relevante, nesse sentido, é a empregada para exemplificar o paradoxo de se supor que o conhecimento e a descrição de um espaço material dependam de sua representação mental por quem o descreve. O ponto aqui seria mostrar que isso depende, na verdade, de uma gramática que nada tem de privada ou interna: “Imagine a imagem de uma paisagem, uma paisagem fantasiosa e, nela, uma casa – e alguém que perguntasse: ‘De quem é a casa?’ – A resposta poderia ser, a propósito: ‘É do camponês assentado no banco, em frente à casa’. Só que ele não pode, p. ex., entrar na casa.”⁸² E mais adiante, ao questionar a “leve vertigem” sentida no esforço filosófico de “dirigir minha atenção para a minha consciência”, Wittgenstein desfaz a ilusão introspectiva dizendo que um tal esforço seria apenas “um ato do olhar”, a vertigem que se sente quando se mantêm os olhos bem abertos e imóveis, mas sem foco em qualquer ponto ou objeto, sem franzirem-se as sobrancelhas como acontece diante de algo interessante. Ao se tentar “olhar para dentro”, nada se olha: “Meu olhar era ‘vacant’”⁸³, isto é, vazio como o olhar de um cego.

O bloqueio ou suspensão da visão é um tema recorrente para Morris, que sem dúvida envolve o seu abandono da pintura no final dos anos 50, o tipo de dança e o tipo de escultura que passaram a interessar-lhe – uma escultura de construções ocas e fechadas e uma dança acentuadamente

⁸⁰ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 293.

⁸¹ Ibidem, # 126.

⁸² Ibidem, # 398.

⁸³ Ibidem, # 412. A seguir, no # 413, Wittgenstein compara o seu exemplo de ilusão introspectiva com o de William James, para quem o “si-mesmo” não passaria de “movimentos peculiares na cabeça e entre a cabeça e a garganta” – “a situação de atenção de um filósofo que profere para si a palavra ‘si-mesmo’ e quer analisar o seu significado”. No # 412, o “dirigir minha atenção para a minha consciência” também consiste em movimentos na cabeça e certos gestos faciais.

háptica⁸⁴, ou seja, que privilegia os sentidos tátil e cinestésico em detrimento do sentido visual. São exemplos as suas *Column* e *Site*, além de *Huddle* e *See-Saw* de Forti. Em um trabalho de 1961, a instalação temporária *Passageway* (Fig. 38), Morris fez escultura e dança convergirem numa experiência de inacessibilidade visual e física. Um corredor de quase quinze metros de comprimento, feito com placas de compensado pintadas de cinza, que gradualmente se estreitava até não mais permitir que se avançasse dentro dele ou que se visse o seu final, posto que também estava construído em curva. Movimentos solitários, restritos e frustrantes: além da relação com a escultura, há que se considerar a sua efetividade como trabalho ligado à dança. Foi montado no mesmo *loft* onde ocorreu a apresentação das *dance constructions* de Forti, em meio a outros eventos e *happenings*, e Yvonne Rainer notou o comentário cético, a provocação que ele dirigia aos novos dançarinos, rabiscando na parede do corredor, em letras bem pequenas, “*fuck you Bob Morris.*”⁸⁵



Fig. 38: Robert Morris, *Passageway*, 1961

⁸⁴ O sentido háptico, também chamado de “tato ativo”, engloba o sentido cinestésico e o sentido tátil, combinando a sensibilidade ao movimento e a sensibilidade cutânea. É frequentemente associado aos cegos, que o empregam para ler e identificar superfícies e objetos, por exemplo.

⁸⁵ A anedota é contada em PAICE, Kimberly. “Catalogue”, op. cit., p. 94.

Restrição motora e visual marcam uma série de desenhos que o artista começou a fazer em 1973 e estendeu até 2000, chamada *Blind Time Drawings*. Vários anos depois de deixar de dançar e, mais ainda, de pintar, Morris retomou nessa série algumas das questões centrais vividas nas duas atividades. Isso torna esses desenhos especialmente relevantes: sua realização envolveria um “estado de dança” e, assim, um modo de continuidade da dança no cerne da obra madura. Todos esses trabalhos foram feitos com base em uma mesma proposta e estrutura. Uma folha de papel de dimensões próximas ao alcance de suas mãos é fixada sobre uma mesa, onde estão também um cronômetro, grafite em pó, às vezes óleo para ser misturado ao grafite, outras vezes mais raras, e mais recentemente, algum tipo de tinta. Sentado à frente da mesa, ele planeja uma tarefa, aciona o cronômetro, fecha os olhos e procura realizar a tarefa com as mãos cobertas de grafite, tocando e esfregando a superfície do papel. Quando acaba, de olhos ainda fechados, faz uma estimativa do tempo envolvido, abre os olhos e olha o cronômetro. Então registra a discrepância de tempo com relação à sua estimativa, que mais tarde será anotada na parte inferior do papel junto com um breve texto em que descreve a tarefa que se propusera a realizar e, a partir de 1985, cita ou comenta leituras de filosofia e ciência, pensamentos sobre arte ou memórias pessoais.

A ligação da série *Blind Time* com a experiência precedente na pintura passa certamente pela ênfase nessa combinação entre o cinestésico e o tátil – o “tato ativo” –, que também caracterizou o procedimento pictórico adotado pelo artista no final dos anos 50. A tinta, basicamente em preto, branco e variações de cinza, era espalhada com as mãos na horizontal, de um modo que também obliterava a visão da tela, graças ao andaime baixo e móvel de onde Morris se debruçava para pintar sem ver o todo. A possibilidade de uma pintura tateante, háptica, logo não-projetiva, ressurgiu, mais de 15 anos depois, na série dos desenhos cegos. Trabalhar de olhos fechados é, afinal, outra espécie de método anti-compositivo, estratégia restritiva das relações entre gesto e superfície, entre a ação e seus materiais. Continua a valer, assim, o que o levava àquele procedimento de pintura: o empenho na coincidência entre resultado e processo artístico, ou seja, a eliminação de uma ordem compositiva prévia e atuante nos desdobramentos da ação, o que tanto nas telas quanto nos desenhos – e, claro, na dança – correspondeu à adoção de instruções ou tarefas.

Fig. 39: Robert Morris, *Blind Time I*, 1973Fig. 40: Robert Morris, *Blind Time I*, 1973Fig. 41: Robert Morris, *Blind Time III*, 1985Fig. 42: Robert Morris, *Blind Time IV*, 1991

Nesse sentido, alguns desenhos realizados ainda no início dos anos 60, próximos ao período de envolvimento na pintura e de adesão à dança, já indicavam o tipo de *task-performance* que prevaleceria em *Blind Time*. Os trabalhos *Litanies*, de 1961, e *14 Minutes*, de 1962 (Fig. 43), são exemplos de desenhos que se realizaram pelo cumprimento de instruções ou tarefas, sem ponderações visuais durante o processo. O primeiro é uma folha onde o texto de *Litanies du Chariot*, de Duchamp, foi inúmeras vezes repetido numa caligrafia bem pequena, que emenda cada frase na seguinte e forma uma mancha de texto cinza e compacta. O segundo é uma folha preenchida de traços, também feitos a mão e repetidos em filas horizontais. Em entrevista com Christophe Cherix, Morris explicou a afinidade dos desenhos com a pintura:

Quando chegava à extremidade final da tela, movendo gradualmente o andaime à medida que o trabalho se cobria de tinta, eu havia terminado. Assim também, um trabalho como *Litanies* se desenvolveu de uma ponta à outra. Eu

comecei no alto e escrevi as frases de Duchamp sem espaço entre as linhas. Ou seja, cobri a página, não muito diferentemente das telas anteriores. Registre o tempo e anotei-o no inferior da página (algo que não fazia com as pinturas).⁸⁶

Esses primeiros desenhos, portanto, introduziram a ênfase temporal pelo registro da duração do processo, o que também caracterizaria os desenhos cegos. 14 minutos foi o tempo empregado na execução do trabalho com este título, que vemos anotado ao pé da folha. *Litanies*, por sua vez, traz a anotação “Duas horas e meia de recitação por R. Morris”, que além de registrar a duração, confere uma dimensão teatral ao procedimento gráfico, ao ato de desenhar, reforçando o que nele há de performance corporal e engajamento extra-visual. Acentuam-se, com isso, os nexos entre desenho e dança, o interesse comum na temporalidade da ação e na negociação corporal de *tasks* e *scores*.

Mas foi com o primeiro grupo de trabalhos da série *Blind Time*, produzido em 1973, que esse vínculo com a dança se desenvolveu na superfície do papel, tendo a seguir se desdobrado nos grupos realizados em 1976, 1985, 1991, 1995, 1999 e 2000. Por si só, o conjunto de 1973 totaliza 98 desenhos e ainda que os outros conjuntos sejam menores, seu volume e recorrência são impressionantes na obra diversificada de Morris. Desde *Blind Time I*, essa duração às cegas foi experimentada pelo artista como um “estado de dança” – agenciamento de sistemas de ações, materiais e forças; medição de possibilidades motoras com relação a estruturas e enunciados. O “tempo cego” é o tempo das discrepâncias da performance com relação ao texto que a instrui ou regula: o jogo da exatidão imaginária, imaginada e perdida no embate entre gesto e tarefa. Por isso, esse “entre” constitutivo da dança é um elemento distintivo de toda a série, está na própria folha, na convivência do desenho com a escrita, didaticamente oferecido ao observador para que ele mesmo possa “medir” o grau de desvio ou adesão em cada trabalho.

Em geral, tais tarefas são relacionadas às condições da atividade de se desenhar com as mãos – como pressão, atrito, direção, forma, distância e situação das marcas. No trabalho reproduzido na figura 39, o texto manuscrito diz: “Tentando

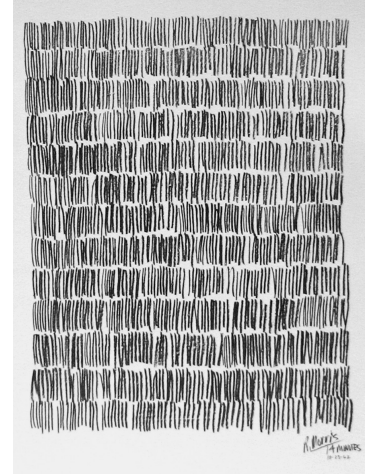


Fig. 43: Robert Morris, 14 Minutes, 1962

⁸⁶ CHERIX, Christophe. “Questions for Robert Morris”. In: CHERIX, Christophe (org.). *Robert Morris, Estampes et Multiples, 1952-1998: Catalogue Raisonné*. Genève: Cabinet des Estampes du Musée d'Art et d'Histoire; Chatou: Centre National de l'Estampe et de l'Art Imprimé, 1999, p. 151.

esfregar manchas equidistantes com os olhos fechados e estimando 2 minutos de tempo despendido. Erro de estimativa do tempo: + 50 segundos.”⁸⁷ E no trabalho da figura 40: “Com os olhos fechados, tenta-se marcar com fita e cobrir de preto uma figura quadrada, num dispêndio de tempo estimado em 5 minutos. Erro de estimativa do tempo: – 5 segundos.” O que é marcante, especialmente nesse primeiro grupo de desenhos, é a oscilação na orientação dos movimentos em contato com a folha. As tarefas são simples, quase sempre baseadas em princípios de simetria e regularidade, mas quando submetidas à restrição sensorial e ao atrito produzem formas tensas, imprecisas. E que surgem, inclusive, carregadas de um certo sentido de encerramento, presas no circuito auto-referencial texto/desenho da própria folha, um pouco à maneira dos movimentos nos duetos de *Site* e *Waterman Switch*.

A desorientação típica do desenho cego deve-se sobretudo, explica Kenneth Surin, à perda do campo visual como mediador entre a ação intencional e seu objeto:

É aqui que a experiência háptica difere mais radicalmente de sua contrapartida visual. Na experiência visual, as aparências do objeto são diretamente constituídas através da mediação de um campo visual, que dá ao objeto uma estabilidade relativa ao seu ambiente. Essa estabilidade está necessariamente ausente no caso da percepção tátil.⁸⁸

Ao desenhar de olhos fechados, Morris elimina todos os recursos de planejamento e controle viabilizados pelo mapeamento projetivo da visão, e voluntariamente adere ao campo instável, “fragmentado e espástico”⁸⁹ da experiência háptica. Novamente, haveria aí certa afinidade com a dança do início dos anos 60, que lançou mão de experiências de deliberada instabilidade para desmontar a verticalidade e o equilíbrio do corpo dançante. Pensemos, por exemplo, na escalada tateante de *Huddle* e na gangorra de *See-Saw*, ou ainda nas seqüências sobre trilhos e pedras de *Waterman*

⁸⁷ Todas as transcrições de textos da série *Blind Time* são baseadas no catálogo mais completo sobre o tema: CRIQUI, Jean-Pierre (org.). *Robert Morris: blind time drawings, 1973-2000*. Göttingen: Steidl, 2005, s/n.

⁸⁸ SURIN, Kenneth. “Morris drawing blindfolded”. In: TSOUTI-SCHILLINGER, Nena; SURIN, Kenneth (orgs.). *Robert Morris: blind time drawings*. New York: Haim Chanin Fine Arts, 2003, p. 14.

⁸⁹ Morris teria afirmado: “Nos *Blind Time Drawings* estou sempre reduzido aos meus níveis mais baixos. Tateante e patético, sem ilusões de vista. Fragmentado e espástico, sem ilusões de totalidade.” Citado em: TSOUTI-SCHILLINGER, Nena. “Drawing in time”. In: _____; SURIN, Kenneth (orgs.). *Robert Morris: blind time drawings*, op. cit., p. 8.

Switch, casos em que os dançarinos literalmente abandonam o chão e perdem um solo estável para a ação, o que sempre havia sido uma condição imperativa da dança.

Já vimos que Morris conduz essas experiências por um viés cético e sombrio, sem deixar de pesar o que nelas há de renúncia e perda. O desenho reproduzido na figura 41, pertencente ao grupo *Blind Time III*, sugere mesmo um dança tensa e até angustiada das mãos, que buscam recuperar no tato o que os olhos perderam: “Trabalhando de olhos fechados por estimados 6 minutos, as duas mãos tentam marcar o campo visual imaginado, trabalhando para dentro a partir dos estimados pontos cegos, com pressão sempre crescente.” E logo ao lado da tarefa: “O que ainda não se imaginou e o que ainda não se viu do futuro distante constituem uma das mais refinadas formas de tortura para a auto-consciência. Erro de estimativa do tempo: – 1’29’”.⁹⁰ A questão, discutida por Surin em seus textos sobre os desenhos cegos⁹¹, é que ao suspender a visão – e, assim, a “unidade funcional” entre atividade física e percepção visual – Morris também estaria pondo em suspenso os vínculos causais entre intenção, ação e objeto resultante na arte. Ora, o campo visual, enquanto possibilidade de “solo estável” para as ações envolvidas no processo de desenhar, pintar, esculpir ou construir, sempre foi condição imperativa das artes plásticas. Ver o que se faz, fazer vendo: disso depende, em grande parte, a suposição geral da correspondência entre intencionalidade e sentido no trabalho artístico. Porém, muitos anos antes de *Blind Time*, Morris aprendera a dançar sem chão firme e sem se olhar no espelho; aprendera a explorar o potencial cinestésico-tátil de seu corpo⁹². Por isso, escrevendo mais tarde sobre os desenhos, poderia afirmar que a decisão de fechar os olhos estava ligada a “investigações que levam a revelações de um certo conhecimento somático

⁹⁰ CRIQUI, Jean-Pierre (org.). *Robert Morris: blind time drawings, 1973-2000*, op. cit., s/n.

⁹¹ Além do já citado “Morris drawing blindfolded”, também: SURIN, Kenneth. “Getting the Picture: Donald Davidson on Robert Morris’s Blind Time Drawings IV (Drawing with Davidson)”. In: *The South Atlantic Quarterly* 101/1, Winter 2002.

⁹² Sem chão firme: lembremos que sua primeira apresentação pública como dançarino se deu na gangorra de *See-Saw*. Sem se olhar no espelho: Ann Halprin sempre se recusou a instalar espelhos em seu studio de dança, no esforço de desligar a atenção cinestésica dos alunos de qualquer projetividade visual. Ver comentário a esse respeito em: CAUX, Jacqueline. “Ann Halprin: Centre Pompidou”. In: *Art Press* 304, Setembro 2004, p. 15. O emprego de espelhos na escultura de Morris, sobre o qual falaremos mais adiante, sem dúvida está relacionado ao seu uso – ou negação – na dança.

que não tem nada a ver com a teorizada totalidade da visão.”⁹³

A percepção háptica depende de movimentos corporais num grau que está longe de ser necessário à experiência visual. Quando desenha sem os recursos projetivos da visão e sem acesso às marcas, aos “objetos” da ação em curso, Morris põe em jogo uma equivalência entre o desenho e os mesmos movimentos do ato de desenhar, à maneira do que vivera na dança. De fato, seus recursos para a execução das tarefas propostas provêm de um “conhecimento somático” do espaço – o que afastaria o desenho de uma dialética da representação. Segundo o artista, a iniciativa dos desenhos cegos em 1973 estava ligada à busca por “uma base para o desenho diferente da representação estrita, por um lado, e da não-representação, por outro.”⁹⁴ Vale aqui indicar mais um paralelo com a dança baseada em tarefas, regras e construções, que também buscava modos de estruturação do movimento diferentes da representação – caso da coreografia – e da não-representação – caso da livre improvisação.

Blind Time é, afinal, um exercício de solipsismo metodológico. Auto-encerrado na cegueira, Morris não “olha para dentro”, toma a própria vertigem do olhar *vacant* como impulso de um encontro háptico com a exterioridade. Feitos desses encontros, desenhos como o reproduzido na figura 42 mostram, inclusive, certa habilidade do desenhista-dançarino em levar a tarefa entre os dedos e o papel, fazendo-a “vibrar” nas suas coincidências e discrepâncias:

Trabalhando de olhos fechados e estimando o dispêndio de tempo, as mãos começam no inferior, logo à direita do centro estimado, e trabalham para cima, em direção à estimada média horizontal, e então para fora, em direção à margem direita. Depois de várias passagens, tento uma imagem espelhada disso no lado esquerdo. Erro de estimativa do tempo: – 2’08”.

O texto manuscrito ao lado da tarefa é uma citação do filósofo Donald Davidson:

Devemos concluir, talvez com um choque de surpresa, que nossas ações primitivas, aquelas que não fazemos por fazermos alguma outra coisa, meros movimentos do corpo – essas são todas as ações que existem. Nós nunca fazemos

⁹³ MORRIS, Robert. “Writing with Davidson: some afterthoughts after doing *Blind Time IV: Drawing with Davidson*”. In: *Critical Inquiry* 19, Summer 1993, p. 620.

⁹⁴ Ibidem, p. 619.

mais do que mover nossos corpos: o resto depende da natureza.⁹⁵

A citação de Davidson não é casual. O quarto grupo da série, feito em 1991, tem o título completo de *Blind Time IV (Drawing with Davidson)* e traz em todos os desenhos um pequeno trecho extraído de seus livros, sobretudo *Essays on Actions and Events* e *Inquiries into Truth and Interpretation*. Esse trecho também funcionaria como resposta à tarefa, por isso divide a folha com as marcas em grafite e com o texto de Morris – eles “desenham juntos”, sugere o artista. A proposta de um desmonte analítico dos vínculos causais entre intenção, ação e resultado, numa vertente afim ao “dissipar das ilusões” wittgensteiniano, é fundamental à filosofia de Davidson. Sua conclusão cética de que todas as ações são “meros movimentos do corpo” – de que seria impossível, enfim, sustentar nexos entre as ações humanas e suas supostas causas ou conseqüências – dá um destino radical à crise do dualismo metafísico que, em suas diversas versões, sempre mobilizou os interesses de Morris. A série, que parece desde o início investida de semelhante ceticismo, ganha em *Blind Time IV* um acento davidsoniano: “E aqui devemos nos perguntar se ‘perdemos de vista’ aquela região mais clara das razões como causas, tanto quanto aquela mais escura das causas sem razões”⁹⁶, propõe o artista diante de seus desenhos.

De certo modo, portanto, os desenhos cegos invocam, digamos até, ritualizam o que seria uma condição fundamental da arte: o “campo de obstáculos obscuros”⁹⁷ que se estende entre os desejos e pensamentos do artista em seu trabalho solitário, as ações que se sucedem no contato com os materiais e o dever do trabalho nas instituições artísticas e na experiência alheia. Podemos dizer que esse campo se caracteriza pela “inefabibilidade da semântica” – é feito do “raiar de aspectos” que cada ação, palavra ou objeto torna possível – e por uma temporalidade de sinal negativo. Aqui, a

⁹⁵ CRIQUI, Jean-Pierre (org.). *Robert Morris: blind time drawings, 1973-2000*, op. cit., s/n.

⁹⁶ MORRIS, Robert. “Writing with Davidson: some afterthoughts after doing *Blind Time IV: Drawing with Davidson*”, op. cit., p. 620. No mesmo número da *Critical Inquiry* em que apareceu este artigo de Morris, também foi reproduzido o pequeno ensaio escrito por Davidson para acompanhar o catálogo de uma exposição dos desenhos cegos em 1992 (DAVIDSON, Donald. “The Third Man”. In: *Critical Inquiry* 19, Summer 1993). Podemos aqui, no entanto, apenas indicar o interesse desse diálogo para um estudo mais aprofundado da série *Blind Time*, que estaria além do escopo da tese.

⁹⁷ MORRIS, Robert. “Professional Rules”. In: *Critical Inquiry* 23, Winter 1997, p. 299.

proposta de um tempo “cego” mostra sua sintonia poética com a proposta de uma forma “vazia”, com a qual o artista tocara nessas mesmas questões num primeiro momento de sua obra. É notória a ênfase que a geração de Morris deu à temporalidade na arte, indissociável de um descrédito da qualidade formal, como poderiam exemplificar produções do minimalismo, da *process art*, da *performance art* ou o crescente uso de filme e vídeo. O recurso ao modelo temporal da entropia – que se tornou célebre com o trabalho de Robert Smithson, mas surgiu antes no texto *Blank Form*, como já vimos – é o que melhor indica essa tendência, pois a entropia era compreendida pelos artistas como “síncrona com a progressiva desintegração da forma material.”⁹⁸ A experiência do desenho, a partir de 1973, como tempo de perda da visão é, sem dúvida, uma incursão na dimensão entrópica da arte. Anos depois, tendo já produzido um grande número desses desenhos, Morris daria a seguinte definição à entropia: “Involução, acidente, o movimento entre intenção e ação, a deformação e a falência, a idade, a morte, o irônico.”⁹⁹

Essa percepção do tempo, na arte, como força dissipativa, desorientação ou perda deve ser pensada, mais uma vez, através do diálogo com Marcel Duchamp, marcante nas noções de discrepância e erro de *Blind Time*. O primeiro trabalho em que Morris fez uma anotação de tempo, vale lembrar, foi o desenho de 1961 em que repetiu o texto de *Litanies* por duas horas e meia, parecendo seguir as “Especificações para *Readymades*” da *Boîte Verte*: “O que importa então é apenas a questão da marcação do tempo (...) Naturalmente inscreva essa data, hora, minuto, no *readymade* como *informação*.”¹⁰⁰ O que importa, nesse caso, é o momento único e fugaz do ato criativo, o “encontro” [*rendezvous*] do artista com certos materiais e objetos – mas isso coloca todos os posteriores encontros do público com esses mesmos objetos em situação de “atraso” [*delay*], “reunião indecisiva”.¹⁰¹ Podemos seguir aqui o raciocínio sugerido por Thierry de Duve a esse respeito: se “atraso”

⁹⁸ LEE, Pamela. “Some kinds of duration: the temporality of drawing as process art”. In: BUTLER, Cornelia (org.). *Afterimage: Drawing through Process*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999, p. 37. Neste texto, a autora se propõe a analisar alguns modelos temporais da arte, e sobretudo do desenho, nos anos 60 e 70. Além do destaque dado ao “entrópico”, ela também aborda o “transitivo” e o “contingente”.

⁹⁹ CHERIX, Christophe. “Questions for Robert Morris”, op. cit., p. 152.

¹⁰⁰ DUCHAMP, Marcel. “The Green Box”, op. cit., p. 32.

¹⁰¹ Ibidem, p. 26.

substitui “quadro”, e se o observador faz o quadro, então o observador faz o atraso¹⁰².

Essa discordância temporal constitutiva da arte – que aproximaria os observadores dos celibatários do *Grand Verre*, impossibilitados de consumir o desejado encontro com a noiva-arte – vem combinar-se, na verdade, com outra discordância fundamental, sobre a qual já nos detivemos antes: a diferença entre o inexpresso mas intencionado e o não-intencionalmente expresso, ou seja, o coeficiente artístico. Para Duchamp, a arte é feita de uma complexa e imprevisível equação de atrasos, perdas e diferenças, que se estendem por um campo semântico que o artista está longe de conhecer ou controlar. Além disso, a arte é uma operação que põe em colapso a proeminência da visão: a troca do olhar [*regard*] pelo atraso [*retard*] como elemento principal do jogo da arte também produz um deslocamento de ênfase para o que está ausente, “o que falta” – o que não pode ser visto e só se insinua pelos índices de sua presença ou ação passada¹⁰³. Tudo isso configuraria uma versão própria de solipsismo em Duchamp, marcada pela descrença e pela ironia quanto a qualquer tipo de comunicabilidade em arte – nem na relação entre o artista e seu trabalho, nem na relação entre o público e o trabalho do artista.

Blind Time tem muito da dinâmica subtrativa duchampiana, inclusive como jogo de medidas discrepantes. Diante desses desenhos, como acontece quando nos deparamos com um conjunto de marcas indiciais, percebemos que chegamos atrasados. Nos damos conta de nosso desencontro com o corpo em ação de Morris, com a performance da tarefa abaixo descrita, que deixou apenas vestígios, impressões digitais. Mas igualmente nos damos conta de uma discordância no próprio trabalho de Morris, entre a duração do que ele sentiu mas não viu e a duração que constatou vendo. Não é à toa que nos primeiros grupos da série ele sempre mencionava a estimativa de tempo e, a seguir, o erro de estimativa, enquanto a partir de *Blind Time*

¹⁰² DE DUVE, Thierry. “Echoes of the Readymade: Critique of Pure Modernism”. In: BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs). *The Duchamp Effect*, op. cit., p. 115. De Duve se refere às notas sobre o *Grand Verre*, que dizem: “Use ‘atraso’ ao invés de quadro ou pintura; quadro em vidro se transforma em atraso em vidro”, e ao texto sobre o ato criativo, que diz que o artista “terá que esperar pelo veredicto do espectador”.

¹⁰³ Um estudo mais aprofundado sobre a indicialidade na obra de Duchamp e sua relação com a arte norte-americana: KRAUSS, Rosalind. “Notes on the Index: Seventies Art in America, Part I” (In: *October* 3, Spring 1977) e “Notes on the Index: Seventies Art in America, Part II” (In: *October* 4, Autumn 1977).

IV (1991) passou a mencionar somente o seu erro, sem informar ao observador o que estimara às cegas. O “erro”, de fato, é o que importa: ele equivale à “diferença entre o inexpresso mas intencionado e o não-intencionalmente expresso”, é o coeficiente artístico do trabalho, medição de suas descoincidência e perdas.



Fig. 44: Robert Morris, sem título (série *Hypnerotomachia*), 1982

As marcas corporais de *Blind Time* colocam em questão a instabilidade e a impermanência da presença e da ação, que também vem a ser uma questão central na dança. Talvez possamos ver como um gesto de extrema ironia a fixação dessas marcas em imensos baixo-relevos de gesso, um tipo de procedimento que Morris começou a explorar no início dos anos 80 e que alcançou o máximo do *kitsch* sarcástico em meados dessa década, ao cobrir a superfície de imensas molduras de pinturas paródicas. As placas da série *Hypnerotomachia* (Fig. 44) estão entre os primeiros trabalhos desse conjunto, porém é evidente a sua ligação com os moldes em chumbo dos anos 60, como *Stairs* e *Hand and toe holds*. Modelados a partir de marcas feitas com outros moldes do corpo humano numa matriz de argila – punhos cerrados, torsos, pés, dedos, ossos, órgãos sexuais e órgãos internos –, esses gessos brancos apelam mais ao sentido tátil do que ao sentido visual, quase como se fossem destinados a cegos. A mistura entre desejo, circulação de energia, temporalidade equívoca e impossibilidade (o título da série repete o de um

famoso livro do século XV que narra o sonho de um jovem enfrentando lutas fantásticas em busca de sua amada) nos remete, de novo, à dança entre a noiva e os celibatários, aprisionados no circuito congelado do *Grand Verre*. Dança de solitários acompanhados.