

5 Anti-Forma

O dançarino que se move sozinho no palco – o solo masculino, dispositivo coreográfico tão tradicional quanto o *pas-de-deux* – é uma figura importante na dança de Robert Morris. Além de *Column*, espécie de solo sem solista, *Arizona* e *21.3* colocam em questão, mais enfaticamente, a atividade do corpo solitário diante da platéia. Os dois trabalhos empregam esse “sistema de ações”, forma-padrão da dança, para tensionar e dissolvê-lo – ambos esgarçam o núcleo de coerência espaço-temporal que o solo tenderia a constituir. Com efeito, e nas palavras do próprio artista, *Arizona* trata do “estabelecimento de uma mudança de foco entre o egocêntrico e o exocêntrico”¹, dispersão de movimentos e atenção de um elemento central para as suas circunstâncias externas. Suas quatro partes, e mais visivelmente a última, empreendem uma sucessiva abertura dos limites de ação do dançarino, acentuada pela contagem progressiva com as mãos: primeiro a ação se restringe ao próprio eixo de rotação corporal, depois experimenta variações de pequenas distâncias, a seguir se projeta mais longe e, finalmente, parece soltar-se e sair do palco, quando o dançarino “desaparece” mergulhado no escuro e o olhar da platéia passa a acompanhar a luz que circula sobre as suas cabeças. O deslocamento se dá entre o “íntimo” e o “público” – os movimentos começam tomando por medida o corpo próprio, e terminam medindo o espaço partilhado com outros corpos –, numa exteriorização condicionada à dissolução de seu núcleo, que perde forma visual e cede lugar a um oscilante campo de forças.

Um progressivo alargamento, redundante em perda de registro, transbordamento ou deslize de escalas, também caracteriza o solo *21.3*. Sozinho e em posição destacada por um parlatório, aqui sim o artista mantém sobre si o foco de atenção, concentrando todos os movimentos na esfera de suas

¹ MORRIS, Robert. “Notes on Dance”. In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1995, p. 169.

articulações corporais mais imediatas – uma série de gestos e posições prevista no *score* à sua frente. Mas logo outro tipo de abertura entra em curso progressivo: uma diferença entre os tempos de duas performances do mesmo material, uma vocal, sonora, outra gestual, visual. Quando a princípio coincidem, voz e movimentos corroboram a figura de autoridade e clareza do palestrante-professor – ou a proficiência técnica que costuma marcar a atuação do solista. Porém seu crescente disparate esgarça a presença íntegra no palco, que também parece aos poucos mergulhar numa espécie de obscuridade, sentida como um processo de gradual incoerência, desencontro ou *delay*. Impossibilidade de coordenação expressiva, ruína da comunicabilidade, 21.3 contraria a própria essência do texto de Panofsky, que descreve a experiência perceptiva como um processo que avança de um primeiro nível formal para a identificação de níveis cada vez mais ricos de significado. Morris inverte o sinal desse percurso, e assim se aproxima do que fizera em *Arizona*: transforma essa “passagem” da forma visual ao campo semântico numa experiência de dissolução e perda.

As duas danças “reduzem” o solo, talvez sugerisse Duchamp. Ou ainda, seguindo a sugestão de André Lepecki, ambas retomam a figura fundacional do dançarino solitário para convertê-la a um “solipsismo coreográfico”, uma “contra-metodologia, um modo de intensificar crítica e fisicamente as condições hegemônicas de subjetivização e explodi-las em direções improváveis”, que o autor também relaciona ao “solipsismo metodológico” de Wittgenstein². Lepecki mostra como um solipsismo masculino definiu o discurso original da coreografia e foi operado contra-metodologicamente em trabalhos de Bruce Nauman, Juan Dominguez e Xavier Le Roy. O manual de dança *Orchésographie*, que inaugurou a inscrição coreográfica em 1588, trouxe uma série de imagens de ausência, autoridade e isolamento masculinos, tramadas sob a forma de um diálogo entre o padre e mestre de dança Thoinot Arbeau e o advogado Capriol. Este vem a Arbeau pedir-lhe que escreva o que sabe sobre dança, de modo que “um pupilo, seguindo sua teoria e seus preceitos, mesmo em sua ausência, poderia ensinar-se a si mesmo na reclusão do próprio quarto.”³ É essa surpreendente imagem da coreografia como força normativa

² LEPECKI, André. “Masculinity, solipsism, choreography”. In: *Exhausting dance: performance and the politics of movement*. New York; London: Routledge, 2006, p. 39.

³ Citado em: Ibidem, pp. 26-7. Devo a Lepecki a descoberta do texto de Hintikka, “On Wittgenstein’s ‘Solipsism’”, que ele trabalha aqui em conexão com a dança, importante para o desdobramento da tese.

sendo propagada de quarto em quarto, pela leitura e pelo treino masculino solitário, que os solos de Nauman, Dominguez e Le Roy – entre os quais podemos incluir Morris – retrabalham a contrapelo.

Uma estratégia comum ao solipsismo metodológico da geração de Morris, tão importante na dança quanto nas artes plásticas, é a repetição. Modo estrutural sem foco e sem limites espaço-temporais precisos – porque potencialmente extensível ao infinito –, a repetição é especialmente marcante em 21.3. Tudo o que acontece ao longo do trabalho se refere às (im)possibilidades da repetição: o recurso ao clichê da seriedade acadêmica, com o terno cinza, os óculos grossos e inúmeros gestos típicos, como limpar a garganta, segurar o queixo e abrir uma mão; a mímica bucal de uma fala já proferida; a reprodução sonora dessa fala gravada. Na tensão dessas contra-repetições, soltam-se os pares espelhados: quando ainda ouvimos as últimas palavras de uma frase, Morris já tem um copo nos lábios, e quando volta a gesticular, ouvimo-lo engolindo água. Algumas outras equivalências são sugeridas, mas seu registro é sempre deslizante: qual a ligação entre “*interpretation*” e passar os dedos por dentro do colarinho? Ou entre “*politeness*” e cruzar os braços?

A repetição desintegra nexos, “como acontece quando uma palavra é repetida até que nada reste além da casca de puro som”⁴. Ela é um meio de se provocar e acirrar a percepção desse aspecto característico do solipsismo – a inefabilidade do uso, sentido ou destino de palavras, objetos e ações. Portanto, a repetição em 21.3 também é um meio de enfatizar a discrepância entre discurso verbal e experiência artística, questão premente para Morris, que começou a lecionar história da arte em 1964, ano de estréia da dança. De fato, o título 21.3 corresponde ao número de um de seus cursos no Hunter College, em Nova York, instituição onde manteve atividades de ensino e orientação por muitos anos. O envolvimento produtivo com essa discrepância foi importante, como já vimos, para artistas que se formaram em diálogo com as obras de Duchamp e Cage, que exploraram-na entre texto e ação, *score* e performance, algumas vezes, inclusive, em famosas palestras⁵. Com seu palestrante-professor-

⁴ PAICE, Kimberly. “Catalogue”, op. cit., p. 160.

⁵ *The Creative Act* de Duchamp e *Lecture on Nothing* de Cage são exemplos de textos de palestras que lidam, de diferentes maneiras, com discrepâncias constitutivas da ação artística. Cage, em especial, é claramente uma referência para 21.3. O músico se tornou célebre também por suas *lectures* performáticas, que muitas vezes se misturavam com lembranças ou comentários auto-referenciais e igualmente convertiam o

dançarino, Morris faz da linguagem um jogo dispersivo, ordem que se desmantela numa espécie de “tempo gago”.

A estrutura da repetição é, além do mais, característica marcante de muitos trabalhos associados ao minimalismo, como os objetos específicos de Donald Judd, as seqüências horizontais de Carl Andre, os módulos vazados de Sol LeWitt e, claro, os poliedros de Morris. Também nesses casos é possível pensá-la como ordem contra-metodológica, pois a disposição sistemática de elementos semelhantes, apesar de lógica, “não é racionalista nem subjacente, mas simples ordenação, continuidade”⁶ – como diria Judd. Se o processo compositivo demanda inúmeras decisões contingentes, logo ponderação e julgamento, a repetição é um sistema pré-definido que, uma vez deflagrado, estende-se automática e anonimamente. O comentário de outro minimalista, Sol LeWitt, esclarece melhor essa distinção entre lógica e racionalidade no processo repetitivo:

Em uma coisa lógica, cada parte é dependente do resto e segue numa seqüência como parte da lógica. Mas uma coisa racional é algo sobre o qual você deve tomar decisões racionais a toda hora.... Você deve pensar sobre ela. Em uma seqüência lógica, você não pensa sobre isso. É um modo de não pensar. É irracional.⁷

Sendo lógica, a repetição é uma estrutura irracional que espelha e se mistura, digamos, mimetiza às avessas a própria racionalidade. Isso não passou despercebido a Rosalind Krauss. Ao escrever sobre LeWitt, ela observou que a ordem diagramática de seus cubos abertos – excessivamente simples, multiplicados ao infinito – demonstra “um método na loucura”, “o sistema da compulsão”, “um projeto que excede a razão, que escapa ao controle”⁸. Assim, o trabalho desse artista introduz o observador em “um mundo desprovido de centro, um mundo de substituições e transposições em nenhum momento legitimadas pelas revelações de um sujeito transcendental”⁹. Anos mais tarde, ao escrever sobre a obra de Morris e seguindo uma antiga indicação do artista, Krauss retomaria essa leitura de uma

texto em um *score*, com a marcação de silêncios, variações de voz e gestos corporais para serem interpretadas durante a leitura. Além disso, Cage usou muitos títulos numéricos, como *45' for a speaker* e *4'33''*.

⁶ GLASER, Bruce. “Questions to Stella and Judd”, op. cit., p. 149.

⁷ Citado em COLPITT, Frances. *Minimal Art – The Critical Perspective*, op. cit., p. 58.

⁸ KRAUSS, Rosalind. “LeWitt in Progress”. In: *L'Originalité de l'Avant-garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993, pp. 341-42.

⁹ Ibidem, p. 349.

lógica delirante no minimalismo, aproximando-o da “lingüística serial”¹⁰ de Samuel Beckett. Os personagens do escritor, com seus curtos-circuitos verbais e motores e suas repetições claustrofóbicas, certamente freqüentaram os palcos de *Waterman Switch* e *21.3*, além de outras duplicações e permutações exploradas por Morris desde então.



Fig. 45: Robert Morris, *Mirrored cubes*, 1965

Um trabalho exemplar dessa lógica perturbadora do minimalismo é o conjunto dos *Mirrored Cubes* feitos em 1965 (Fig. 45). Com pouco mais do que meio metro de altura, posicionadas no chão em formação quadrada, as quatro peças iguais e forradas de espelhos mergulham na instabilidade de seus reflexos. Nelas se desmantela a “*gestalt* forte” do cubo em meio à gagueira visual de brilhos, quebras, distorções e rebatimentos sem fim. O espelho é o material mais óbvio para se produzir duplicação, no entanto aqui ele desorienta e dispersa o foco de todas as possíveis duplas. Outros dois trabalhos podem ser tomados como desdobramentos dessa função-espelho, casos em que o artista também empregou meios essencialmente ligados à repetição. As seis peças de

¹⁰ Idem. “The Mind/Body Problem: Robert Morris in Series”. In: _____; KRENS, Thomas (orgs.). *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, op. cit., p. 5. Dos vários exemplos dados por Krauss, citamos um extraído da novela *Watt*: “Here he stood. Here he sat. Here he knelt. Here he lay. Here he moved, to and from, from the door to the window, from the window to the door; from the window to the door, from the door to the window; from the fire to the bed, from the bed to the fire; from the bed to the fire, from the fire to the bed; from the door to the fire, from the fire to the door....” [p. 11]. O próprio Morris teria indicado uma possibilidade de aproximação entre o seu minimalismo e a obra de Beckett quando escreveu, em 1975, que nos espaços criados pelo escritor, “um Murphy, um Malone ou um Watt permutam precisa e infinitamente a sua limitada reserva de idéias e pertences miseráveis.” MORRIS, Robert. “Aligned with Nazca”. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, op. cit., p. 160.

formato idêntico e agrupadas em pares invertidos de *Slung Mesh* (Fig. 46) são feitas com rede de alumínio produzida industrialmente. Além da estrutura em rebatimento, o padrão vazado do material lembra a estratégia dos cubos espelhados ao deflagrar sobreposições e fusões entre as peças, o chão e as paredes, o que aqui, ainda mais agudamente, aponta para a passagem do objeto preciso ao campo impreciso, que estava em curso na obra de Morris durante os anos 60. O segundo caso de emprego de um meio com função poética próxima à do espelho é a participação de Morris no trabalho coletivo conhecido como *Xerox Book*¹¹, feito por um grupo de artistas que restringiram suas contribuições ao uso exclusivo da técnica reprográfica. Mais uma vez, Morris propôs uma experiência da repetição como processo entrópico, ensejo à perda e à dissolução: reproduziu inúmeras vezes a imagem da terra vista do espaço, fazendo cópia em cima de cópia com uma máquina Xerox, até a forma do globo quase sumir do papel. Toda a série, com sua visibilidade decrescente, foi incluída no livro (Fig. 47).

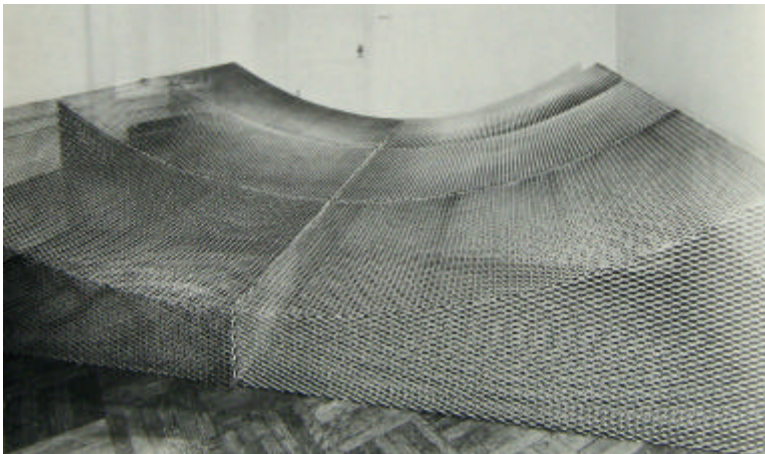


Fig. 46: Robert Morris, *Slung mesh*, 1968



Fig. 47: Robert Morris, sem título, 1968

A idéia de agrupar elementos em disposição não-fixa traz em si a possibilidade de reposicionamentos variáveis e provisórios. A permutação seria, nesse sentido, um modo estrutural correlato à repetição e, na obra de Morris, as experiências com permutação decorreram quase automaticamente do uso de poliedros repetidos. A própria concepção dos primeiros poliedros em madeira compensada já supunha,

¹¹ Um “livro de artista” com trabalhos feitos exclusivamente por reprografia. SIEGELAUB, Seth; WENDLER, John (orgs.). *Xerox Book - Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Robert Morris e Lawrence Weiner*. New York: Siegelau & Wendler, 1968.

na verdade, a sua impermanência, posto que eram construídos para cada exposição e a seguir destruídos, tendo seu material muitas vezes reaproveitado na construção de outros trabalhos. Em 1967, duas salas da galeria Leo Castelli, em Nova York, foram ocupadas e continuamente modificadas durante quase um mês por séries de poliedros, agora em fibra de vidro, que eram deslocados e recombinaos diariamente segundo um plano previamente definido pelo artista. Formas regulares simples se agrupavam em outras mais complexas e vice-versa. Anéis, caixas, colunas, em arranjos breves e sucessivos, apareciam e ao mesmo tempo resistiam à síntese visual nessas configurações específicas – “não formas definitivas, mas antes algumas formas possíveis”¹², disse o artista. Uma combinação de duas séries diferentes, cada qual com quatro peças iguais, foi chamada de *Stadium* (Fig. 48). Envolvendo diretamente o espectador na dinâmica de sua combinatória, através de um cartaz fixado numa das paredes da galeria com o plano de todas as alterações e suas respectivas datas – à maneira das “instruções do jogo” –, a exposição solicitava ao tempo em que frustrava a plasticidade da visão, fazendo-a transitar por fenômenos ora adiantados, ora atrasados.

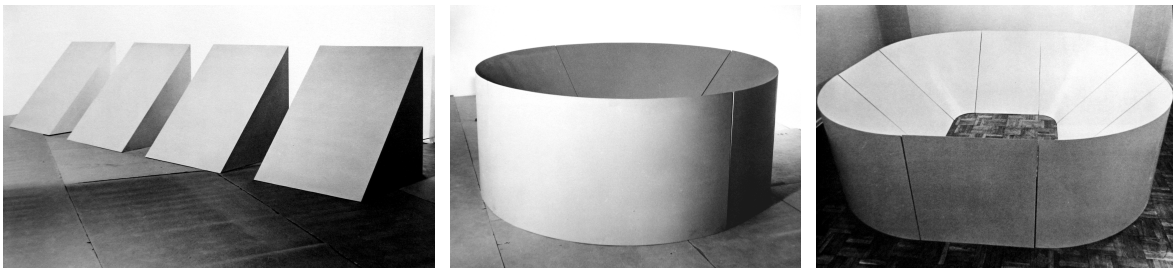


Fig. 48: Robert Morris, sem título (*Stadium*), 1967

É preciso pensar, entretanto, na importância da dança para a constituição desse interesse específico, no trabalho de Morris, em repetir e permutar. Estes são dois modos de estruturação do movimento distintivos da produção inicial de Yvonne Rainer, figura de destaque entre os dançarinos que se formaram ao redor do grupo *Judson Dance Theater*. Além de muito influente na dança de seu tempo, convertida quase em ícone da “dança pós-moderna” norte-americana, Rainer também o foi para Morris, em diálogos que se fizeram sentir em vários trabalhos, de ambos os lados. Eles estiveram casados entre 1964 e 1969, e sua colaboração nesse período aparece, por exemplo, na atuação de Rainer em *Waterman Switch* e na atuação de Morris em *We Shall Run* e *Parts of*

¹² PAICE, Kimberly. “Catalogue”, op. cit., p. 180.

Some Sextets, de Rainer. Chama a atenção o fato destes dois últimos trabalhos – o primeiro criado em 1963, o segundo em 1965 – serem claramente baseados em repetição e permutação.

Tendo sido antecipadas pelas *tasks procedures* de Ann Halprin e Simone Forti, as experiências com esses sistemas de movimento aproximavam a dança de algumas matrizes da vida cotidiana, como a rotina de tarefas, lugares, objetos, gestos e falas que se estendem e se alternam no dia-a-dia, refratários a qualquer ordem “compositiva”. A estética pedestre que tornou célebre a produção de Rainer tinha precedentes em Halprin e Forti e, como acontecia com Forti e outros dançarinos da mesma geração, marcava diferenças em relação ao que já se consagrava, no início dos anos 60, como o ponto máximo de sofisticação e abstração do vocabulário e da sintaxe composicional moderna: Merce Cunningham, quem, na fórmula sintética de Sally Banes, “fundira a flexibilidade de espinha grahamesca com o brilhante jogo dos pés e a postura vertical do balé”¹³. Já discutimos, num capítulo anterior, a relação crítica dos jovens dançarinos com a sua estética de fragmentação e justaposição. Cunningham foi fundamental para o *Judson Dance Theater*, porque foi quem desmontou as hierarquias narrativas na dança moderna, abrindo terreno para as explorações do grupo; porque participou intensamente da formação de vários de seus membros, como Steve Paxton e a própria Rainer, que foram seus alunos ou dançaram em sua companhia; e porque, afinal, foi quem cedeu o studio onde realizou-se o curso de Robert Dunn que deu origem ao grupo. Ao mesmo tempo, porém, Cunningham era certamente o alvo de Morris quando, em 1962, ao comentar as experiências das primeiras reuniões do grupo, ele as situou numa mão contrária ao tipo de dança cujo “limite de exploração é a imposição dos procedimentos de acaso para alterar a continuidade do expressionismo grahamesco”¹⁴. Demonstrando proximidade e sintonia com os novos dançarinos, ele ainda privilegiava, nesse texto, a força promissora de alguns deles, como Yvonne Rainer.

Um exemplo do que seria uma característica influente de Rainer é a dança que ela apresentou em 1963, num dos primeiros concertos coletivos do *Judson Dance Theater*, chamada *We Shall Run* (Fig. 49). Trata-se de uma peça de

¹³ BANES, Sally. *Greenwich Village 1963 – Avant-garde, Performance e o Corpo Efervescente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999, p. 44.

¹⁴ Citado em: Idem. *Democracy’s Body – Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, op. cit., p. 79. A citação de Banes se refere a anotações não publicadas de Morris.

sete minutos para doze dançarinos, acompanhada por um trecho “bombástico”, em sua opinião, de *Requiem* de Hector Berlioz¹⁵. Um único tipo de movimento se repete e se desdobra por toda a duração, uma corrida constante do tipo que se vê na prática do *jogging*, porém realizada em uma variedade de padrões de agrupamento e direção. Os dançarinos alternam formações em bloco único e em grupos menores que se fazem e desfazem, circulando por toda a extensão do palco, perfazendo seus limites e diagonais, traçando percursos em ziguezague, retas, círculos, espirais ou linhas irregulares, cujo efeito geral foi considerado “hipnótico”¹⁶. O deslocamento regular e os agrupamentos diferentes e sucessivos de elementos simples e parecidos – basicamente o mesmo ritmo e os mesmos gestos em todos os corpos –, que haviam sido previamente planejados e coordenados por Rainer através de uma série de desenhos em planta baixa, lembram a lógica das permutações que Morris fez em 1967. A ênfase na dimensão temporal da escultura, seu pronunciado caráter impermanente, imersa num trânsito que torna quase inapreensível a sua geometria, além disso sensorialmente “rebaixada” pela uniformidade e *blankness* das construções – esses e outros aspectos das permutações de Morris podem ser remetidos a *We Shall Run*. Ele assistiu à estréia dessa dança em 1963 e depois participou como dançarino em uma performance de 1965, ocasião da fotografia aqui reproduzida, em que o artista aparece ao centro.



Fig. 49: Yvonne Rainer, *We Shall Run*, 1963

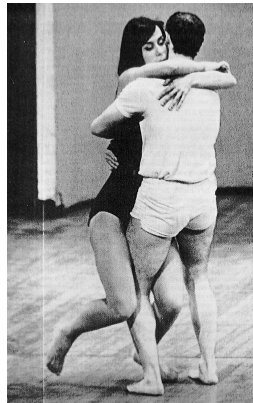


Fig. 50: Yvonne Rainer, *Part of a Sextet*, 1964

¹⁵ Todas as descrições de trabalhos de Rainer são baseadas em seus próprios textos, citados a seguir, e em filmes da época ou reconstruções posteriores em vídeo: *Continuous project - Altered daily* [filme]. New York, 1969; *Lives of performers* [vídeo]. New York, 1972; *Trio A - The mind is a muscle, part 1* [filme]. New York, 1978; *Judson Dance Theatre reconstructions* [vídeo]. New York, 1982; *The Judson project: Yvonne Rainer* [vídeo]. New York, 1983; *Five easy pieces: five films* [vídeo]. New York, 2003.

1965 também foi o ano da estréia de *Waterman Switch*, que traz Morris e Rainer como corpos rebatidos, colados frente a frente, repetindo os mesmos movimentos e ainda cobertos de óleo, brilhantes e instáveis como reflexos de espelho. A possibilidade de se retrabalhar em novos termos a imagem tradicional do enlace corporal amoroso havia sido explorada por Rainer no dueto *Part of a Sextet* (Fig. 50), que ela apresentou com Morris no ano anterior e que consistia, nas palavras de um crítico, numa “meditação poética sobre o sono, implicitamente sexual no sentimento, [novamente] hipnótica no efeito.”¹⁷ A dança que estreou em 1965 sob o título de *Parts of Some Sextets* (Fig. 51) foi desenvolvida por Rainer a partir desse dueto e de outras atividades que ela vinha partilhando com Morris¹⁸, que culminaram em uma peça de 42 minutos para dez dançarinos e doze colchões, em que Morris também atuou. O acompanhamento sonoro foi feito por uma gravação da voz de Rainer lendo partes do Diário de William Bentley, ministro episcopal que viveu nos EUA no século XVIII e registrou com detalhes a vida comunitária de sua cidade.

Toda estruturada por uma tabela que relacionava uma lista de movimentos a uma seqüência de durações iguais, *Parts of Some Sextets* leva a lógica repetitiva/permutacional de *We Shall Run* a um maior nível de complexidade. Por um



Fig. 51: Yvonne Rainer, *Parts of Some Sextets*, 1965

¹⁶ BANES, Sally. *Democracy's Body – Judson Dance Theater, 1962 – 1964*, op. cit., p. 87.

¹⁷ ANDERSON, Jack. “Yvonne Rainer: the Puritan as Hedonist”. In: *Ballet Review* 2/5 1969, p. 31.

¹⁸ Em seu texto sobre *Parts of Some Sextets*, que citamos a seguir, Rainer comenta que *Check*, dança apresentada por Morris em Estocolmo em 1964, foi um ponto de referência para o trabalho. Além disso, o interesse em empregar colchões estava ligado a atividades de improvisação envolvendo o deslocamento de móveis e objetos que ela havia proposto e desenvolvido com Morris durante um dos encontros do Judson Dance Theater, também em 1964.

lado, Rainer definiu 31 possibilidades de movimento, que incluíam atividades estáticas como ficar de pé ou deitado, frases de movimento simples ou mais complexas, em solos, duetos e quartetos; formações coletivas e algumas atividades que envolviam deslocamento, empilhamento e jogos com os colchões. Por outro lado, decidiu que esses movimentos se distribuiriam entre os dançarinos em intervalos de 30 segundos, podendo ser repetidos consecutivamente ou recorrentemente na extensão dos intervalos, de modo que toda a ação estaria sempre sendo interrompida, às vezes modificada apenas numa parte, às vezes em todo o palco ao mesmo tempo. A tabela foi construída em papel quadriculado para permitir a combinatória final, servindo portanto como *score*: os 31 movimentos listados na vertical e os 84 intervalos de 30 segundos na horizontal, cujas interseções, quando marcadas, indicavam a ocorrência das ações ao longo da duração da peça – sendo a distribuição espacial decidida nos ensaios, dependendo da área disponível para a performance. Os pontos de interseção foram marcados numa mistura de procedimentos de acaso e escolhas deliberadas.

Ao refletir sobre o trabalho, Rainer afirmou seu interesse em um “movimento não-dinâmico, sem ritmo, sem ênfase, sem tensão, sem relaxamento. Você simplesmente *faz*, com a coordenação de um profissional e a indefinição de um amador.”¹⁹ E os resultados lhe pareceram, de fato, bem próximos a isso:

Sua repetição de ações, sua longa duração, sua recitação arrastada, seu ir e vir inconseqüente, tudo combinava para produzir um efeito de nada acontecendo. A dança ‘não ía a lugar algum’, não se desenvolvia, progredia como se sobre uma esteira rolante ou como um caminhão emperrado numa montanha: muda de marcha, faz muita fumaça e ruídos, mas não move uma polegada.²⁰

Esse tempo arrastado, sem ênfases e sem tensões, foi identificado por Annette Michelson com um “tempo operacional”. Produzido quando se introduz na situação coreográfica o tempo real que um corpo leva para simplesmente cumprir um movimento prescrito, esse tipo de distensão temporal seria o contrário do “tempo sintético” que sempre prevaleceu na dança, “engendrado por padrões

¹⁹ RAINER, Yvonne. “Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called ‘Parts of Some Sextets’ performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March 1965”. In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*, op. cit., p. 162.

²⁰ Ibidem, p. 167.

rítmicos ou retóricos predeterminados”²¹. Em 1966, Rainer levaria mais adiante algumas das conseqüências do “tempo operacional”. Se a dança passa a depender do tempo que cada corpo, com seus recursos dinâmicos e peso próprio, leva para realizar um movimento, então corpos diferentes dão durações diferentes a uma mesma seqüência de movimentos. De certa maneira, e no ponto em que estamos, isso soará bastante óbvio: tal conclusão já era clara para Forti e está implícita nos procedimentos de tarefa e instruções desde os anos 50. Mas Rainer traz essa conclusão para um desmonte analítico das próprias convenções da coreografia, da frase, do fraseado e da sincronia, retomando-as na estrutura da dança. Ou seja, se Forti eliminara a frase e a coreografia, logo tirara de questão o fraseado e a sincronia, Rainer convocava todos esses elementos para o seu campo de produção e reflexão.

Ao pensarmos esses dois diferentes posicionamentos em termos de suas trocas com a produção de Morris – mas dispensando qualquer determinismo –, não parecerá estranho observar que eles talvez se aproximem, respectivamente, dos dois principais momentos de seu minimalismo. Primeiro, o holismo dos poliedros muito simples do início dos anos 60, que eliminaram de um só golpe toda a sintaxe e o vocabulário escultórico, empregando a geometria ordinária, *readymade*, das colunas, caixas e lajes, marcaria uma proximidade com o trabalho de Forti. Depois, já em meados da mesma década, as repetições e permutações que puseram em jogo um repertório geométrico mais complexo e uma combinatória de elementos, em variações de anéis, caixas vazadas e poliedros irregulares, marcaria o diálogo produtivo com Rainer. É fundamental, porém, perceber que não se tratava, nesse “segundo momento”, de uma volta a modelos anteriores de escultura e dança, inclusive anteriores ao “primeiro momento”. Assim como Morris não estava, dessa maneira, aderindo à abstração geométrica ou à composição relacional, tampouco Rainer estava repondo valor àqueles elementos coreográficos tradicionais. Muito ao contrário: o teor eminentemente contra-sintético, entrópico e paródico das operações dos dois artistas nessa época – Morris sem dúvida recorre ao imaginário popular quando apelida peças em fibra de vidro de “estádio” ou “*donut*”, enquanto a dança de Rainer cita constantemente o *ballet* e o cinema – nos levaria antes a pensá-las como operações contra-metodológicas, já indicativas do que Morris logo depois chamaria de “anti-forma”.

²¹ MICHELSON, Annette. “Yvonne Rainer, Part One: the Dancer and the Dance”. In: *Artforum*, January 1974, pp. 58-9.



Fig. 52: Yvonne Rainer, *Trio A*, 1966

Pois bem, a dança emblemática da distensão operacional é *Trio A*, um solo com aproximadamente quatro minutos e meio de duração, concebido para ser executado por três pessoas simultaneamente (Fig. 52). Em *Trio A*, uma série de movimentos sem repetição se desdobra sem pausas, variações de ênfase ou frases identificáveis. Alguns são movimentos mundanos, outros têm forma e coordenação incomuns; há voltas, saltos, uma cambalhota, equilíbrios em um pé, uma queda, um agachamento, flexões, movimentos só de braços ou cabeça. No entanto, os contrastes inerentes a essa diversidade de ações são deliberadamente neutralizados por um empenho mínimo e constante de energia durante toda a execução, de modo que os componentes da sequência se fundem sem a modificação de energia que tradicionalmente

os “modelaria” em ápices e transições. Duas experiências críticas de dança resumiram-no assim: para Deborah Jowitt, os dançarinos “dão a todos os momentos igual importância e ‘chamam’ até mesmo as inflexões dinâmicas que informam o movimento cotidiano”, como se fossem “pessoas falando com uma clareza monótona”²²; para Sally Banes, os dançarinos conferem à frase “o aspecto de uma superfície lisa e fácil, apesar de seus eventos gestuais serem evidentemente complexos e cansativos”²³. Morris, que nunca atuou nessa coreografia, foi um espectador engajado e logo depois de sua estréia dedicou-lhe comentários em um texto crítico publicado na seção de dança do jornal *Village Voice*: “a dança avançou sem desenvolvimento, de modo intratável porém lírico, permitindo-nos captar muitos detalhes mas não partes facilmente definíveis. (...) Os movimentos nesse trabalho eram compactos e densos sem serem pesados”²⁴.

Objects		Dances
	eliminate or minimize	
1. role of artist's hand		phrasing
2. hierarchical relationship of parts		development and climax
3. texture		variation: rhythm, shape, dynamics
4. figure reference		character
5. illusionism		performance
6. complexity and detail		variety: phrases and the spatial field
7. monumentality		the virtuosic movement feat and the fully-extended body
	substitute	
1. factory fabrication		energy equality and “found” movement
2. unitary forms, modules		equality of parts
3. uninterrupted surface		repetition or discrete events
4. nonreferential forms		neutral performance
5. literalness		task or tasklike activity
6. simplicity		singular action, event, or tone
7. human scale		human scale

Fig. 53: Yvonne Rainer, 1966

A frase coreográfica que Rainer reinventou é chapada, parece uma superfície lisa; é compacta e densa, mas ao mesmo tempo leve: Jowitt, Banes e Morris sugerem, com essas expressões, claras associações entre a dança e a escultura minimalista. E se as sugestões de Jowitt e Banes são bem posteriores, a de Morris é contemporânea à própria dança e ao famoso texto em que Rainer analisa o *Trio A*, tendo como ponto de partida justamente a comparação, na forma de uma tabela, entre o “objeto” minimalista e a sua dança; escrito ainda em 1966, esse texto só veio a ser

²² JOWITT, Deborah. *Time and the Dancing Image*, op. cit., p. 307.

²³ BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*, op. cit., p. 91.

²⁴ MORRIS, Robert. “Dance”. In: *Village Voice*, February 3, 1966, p. 25. A estréia de *Trio A* aconteceu em 10 de janeiro de 1966.

publicado na coletânea organizada em 1968 por Gregory Battcock sobre o minimalismo²⁵. A tabela, que abre o texto, é tipicamente didática ao resumir e listar as características correspondentes da escultura e da dança, classificadas entre as que se buscaram eliminar ou minimizar e as que vieram em substituição destas (Fig. 53). Em larga medida, Rainer aí retomou e organizou as principais questões que haviam sido exploradas por Forti e por ela mesma no contexto coletivo do *Judson Dance Theater*, mas seu desenvolvimento no texto foi um esforço teórico inédito no campo dessas recentes transformações da dança norte-americana.

O interesse numa relação mais reflexiva com a dança já era sugerido pelo título original do trio – *The Mind is a Muscle, Part 1* –, apenas a primeira parte da peça mais extensa com esse curioso título, que em 1966 ainda estava incompleta. A reflexão se desenvolve no texto sobretudo a partir da primeira característica eliminada da dança, o fraseado, que é substituído pelo empenho homogêneo de energia em *found movements*. Em dança, “fraseado” é justamente o modo de distribuição de energia na execução de um movimento ou de uma frase de movimentos; é um fator fundamental para a definição mais tradicional do que vem a ser “dançar”, posto que a distinção entre tipos de movimento depende menos de suas diferenças na articulação das partes do corpo do que de suas diferenças de investimento energético. Segundo Rainer, a dança teatral ocidental tornou familiar o tipo de execução com um maior esforço de ataque no início da frase, seguido do abatimento e da recuperação ao final, o que significa a produção de um clímax – um “foco de atenção” – e o estabelecimento de contrastes entre preparação, movimento e descanso. Essa estrutura de fraseado, presente tanto na dança clássica quanto na dança moderna, traz implícita uma narrativa, um começo-meio-fim. Laurence Louppe identificou precisamente o que *Trio A* procurava cancelar: “a curva dinâmica da frase traz em si um impulso composicional (...) fazendo de toda duração uma ficção articulada”²⁶. As alternativas exploradas por Rainer em substituição ao padrão rítmico-retórico do fraseado foram, como ela indicou, a dissolução dessa modulação energética “sintética” numa execução mais concreta, *matter-of-fact*:

²⁵ RAINER, Yvonne. “A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A”. In: BATTCOCK, Gregory (org.). *Minimal Art – A Critical Anthology*, op. cit. A tabela da Figura 53 encontra-se na página 263 dessa edição.

²⁶ LOUPPE, Laurence. *Poétique de la Danse Contemporaine*, op. cit., p. 151.

A execução de cada movimento produz um sentido de controle desapressado. (...) O que se vê é um controle que parece adequado ao tempo real necessário ao peso real do corpo para realizar os movimentos prescritos, mais do que a adesão a uma ordem temporal imposta. Em outras palavras, as demandas feitas aos recursos de energia (reais) do corpo parecem comensuráveis com a tarefa – seja levantar do chão, suspender um braço, inclinar a pélvis etc. –, assim como quando se deixa uma cadeira, se alcança uma prateleira alta ou quando se descem escadas sem pressa. Os movimentos não são miméticos, logo não lembram uma dessas ações, mas gosto de pensar que em seu modo de execução eles têm a qualidade factual dessas ações.²⁷

Rainer trabalhou a frase coreográfica contra o fraseado, portanto contra qualquer sincronia. Cada corpo “mede” a coreografia a seu modo. Ao propor um solo para três performances simultâneas, ela punha em curso “um tipo específico de repetição”, como explicou Henry Sayre: “princípios de harmonia, equilíbrio e proporção exigiam que os movimentos na dança fossem sincronizados. Mas ao invés de suprimir diferenças – um dos principais objetivos do ensaio na dança tradicional – *Trio A* as explora.”²⁸ Em seu texto, Rainer se pergunta sobre o que viria a ser “repetir” e indica que, apesar de seu trio não apresentar nenhuma repetição consecutiva, a simultaneidade de três seqüências iguais e com o mesmo “tom” de esforço poderia ser considerada um tipo de repetição. Mas, nesse caso, repetição discrepante: já que a duração da seqüência não tem prescrição exata e os dançarinos executam-na sem qualquer contato físico, “pequenas discrepâncias no tempo das frases executadas individualmente resultam em três performances simultâneas constantemente entrando e saindo de fase, entrando e saindo de sincronia.”²⁹

Ao fazer sua crítica para o *Village Voice*, Morris não poderia deixar de enfatizar a percepção dessa repetição

²⁷ RAINER, Yvonne. “A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of *Trio A*”, op. cit., p. 270.

²⁸ SAYRE, Henry. “Tracing Dance”. In: *The Object of Performance – the American Avant-Garde since 1970*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989, p. 126. Seria possível, como Sayre propõe nesse texto, pensar o jogo entre repetição e diferença na performance e na dança a partir da dinâmica da *différance* de Jacques Derrida – “o jogo sistemático de diferenças, dos traços de diferenças, do espaçamento por meio do qual elementos relacionam-se uns aos outros...”. Mas além dessa abordagem teórica já ser insistentemente trabalhada nos estudos de performance, sua consideração fugiria aos limites da tese.

²⁹ RAINER, Yvonne. “A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of *Trio A*”, op. cit., p. 272.

discrepante, que ele também descreveu como um “entrar e sair de sincronia” pelo qual se favoreceram as qualidades cinestésicas de cada dançarino – na ocasião da estréia, David Gordon, “em transições macias e suaves”, Steve Paxton, num “tratamento mais em *staccato*”, e Rainer, “a mais neutra em termos de energia”³⁰. Afinal, dois anos antes de *Trio A*, Morris havia realizado seu solo 21.3, que consistia exatamente num jogo anti-sincronia, superposição divergente de fenômenos quase iguais. Por isso mesmo, acrescente-se ainda, *Trio A* nos ajuda a perceber a ligação entre 21.3 e trabalhos como *Three L-beams*, de 1965 (Fig. 10), e *Three rulers*, de 1963 (Fig. 28). Poderíamos, de fato, conceber toda uma trama de recorrências (repetições...) à estrutura em tríade com esses e outros trabalhos vistos aqui: o trio de Rainer, as três vigas em L e as três réguas de Morris, os três movimentos de 4’33’’ de Cage, os três *standard stoppages* de Duchamp...

Seria possível relacionar essas tríades na arte à famosa tríade da dialética – tese, antítese e síntese? Talvez não sejam recorrências casuais: uma característica da repetição é a inviabilização da síntese, conciliação de termos opostos ou contrastantes pela qual, em um modelo racionalista, se processaria a realidade. Repetir é adiar a síntese, atrasar o encontro final dos complementares, manter o acontecimento artístico em “estado de *delay*”. E isso implica o encontro entre o espectador e o trabalho de arte: assim como os cubos espelhados, as permutações e os desenhos cegos de Morris, a dança de Rainer instala uma situação que resiste a ser abarcada na visão, um campo de ações que se perdem de vista, enfim, “lida com a dificuldade de ver”³¹. Um tipo de dança-*delay* que parece ter seguido ativa, por muitos anos, no trabalho de Morris. Por exemplo: a instabilidade de um campo difícil de ver, que se processa por rebatimentos, divergências e desencontros, foi várias vezes retomada em instalações com espelhos no final dos anos 70. Dispostos frente a frente, em grandes áreas, os espelhos abrem contracampos de desorientação (Fig. 54); aplicados sobre superfícies curvas, transformam essa desorientação em vertigem (Fig. 55).

Essas operações de esgarçamento focal, contra-sintéticas, que aproximam os trabalhos de Morris e Rainer, participavam do que tomaremos aqui como uma “passagem”

³⁰ MORRIS, Robert. “Dance”, op. cit., p. 25.

³¹ RAINER, Yvonne. “A quasi survey of some ‘minimalist’ tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A”, op. cit., p. 272.

da *blank form* à *anti form*. Essa passagem seria, melhor dito, a expansão do desmonte minimalista da ordem relacional do “objeto” (levado a cabo na *blank form*) através da dissolução do “objeto” no “campo” (feita em seguida, com a *anti form*). Como explicaria o artista nas suas *Notes on Sculpture, Part 4*, o interesse pelo modo “nem incompleto nem especialmente completo” dos “campos de coisas que não contêm um foco central e se estendem para a visão periférica” suplantava “o tipo auto-contido de organização oferecido pelo objeto específico.”³² Na quarta e última parte da série de textos sobre a escultura, que começou discutindo o uso das *unitary forms*, Morris declarava sua “separação proposital de leituras holísticas em termos de formas ligadas à *gestalt*.”³³ Escrita em 1969, *Notes on Sculpture, Part 4* é basicamente o desenvolvimento de reflexões e argumentos de um pequeno artigo que Morris havia publicado na revista *Artforum*, em 1968, sob o título de *Anti Form*.³⁴



Fig. 54: Robert Morris, sem título (*Portland mirrors*), 1977

³² MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture, Part 4”. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, op. cit., p. 57.

³³ Ibidem, p. 61.

³⁴ Idem. “Anti Form”. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, op. cit.

Na verdade, esse título foi proposto pelo editor da *Artforum* à época e Morris não o emprega em nenhum momento ao longo do próprio texto. O caráter certamente problemático da expressão *anti form* no entanto acaba por torná-la produtiva, além de emblemática, para o contraponto à *blank form* que propomos aqui. Morris, obviamente, nunca comentou seu trabalho em termos de um tal contraponto – ou “passagem” – com as duas expressões, nem sequer voltou a usá-las em outras ocasiões além dos dois textos em que apareceram, em 1961 e 1968. Nossa sugestão de articulá-las como numa “passagem” é também uma referência à idéia de Rosalind Krauss de que as transformações recentes da escultura poderiam ser pensadas como *Passages in Modern Sculpture* – título de seu livro publicado em 1977. Além da discussão de trabalhos de Morris, nos parece evidente que a argumentação principal do livro tem algo de um diálogo com sua obra e seus textos.

O texto de *Anti Form* começa indicando o que seria a persistência de um dualismo nas construções isoladas ou seriais minimalistas. Os poliedros haviam eliminado a ordem *a priori* dos princípios e da dinâmica composicionais, que mantinham uma relação dualista com o objeto de arte, adotando, em lugar de uma racionalidade espacial, a geometria *readymade* do repertório industrial. Porém, o que logo se tornou evidente, sobretudo com o desdobramento das séries, é que algo dessa relação dual também se fazia sentir entre as estruturas adotadas e os seus materiais:



Fig. 55: Robert Morris, sem título (*For R. K.*), 1978

O que continua problemático nesses esquemas é o fato de que qualquer ordem de múltiplas unidades é uma imposição sem relação inerente com a fisicalidade das unidades existentes. Organizações permutacionais, progressivas, simétricas têm um caráter dualista na relação com a matéria que elas distribuem.³⁵

De fato, o que Morris recolocava aqui era a questão, desde o início fundamental para ele, sobre a possibilidade de uma arte em que coincidissem processo e resultado, ou seja, em que o trabalho de arte fosse o seu próprio processo produtivo, não a instância prática ou material de uma instância subjacente ou ideal de decisões e esquemas prévios. Essa pergunta levou-o a pintar debruçado de um andaime e ao envolvimento com uma dança não-coreográfica; levou-o à *Box with the sound of its own making* e à *Box for standing*; aos auto-retratos e aos desenhos cegos, à *blank form* e à *anti form* – por isso podemos dizer que a *anti form* expandia as consequências do minimalismo mesmo que funcionasse por negá-lo. É claro que, com a insistência da pergunta, vem também a percepção das dificuldades em produzir-lhe uma resposta, em “resolver” o problema que ela coloca. E de novo (talvez melhor: e ainda), Morris tem na obra de Pollock um exemplo da validade dessa pergunta: “A dualidade se estabelece pelo fato de que uma ordem, qualquer ordem, está operando através das coisas físicas. Provavelmente nenhuma arte pode resolver isso completamente. Algumas, como a de Pollock, chegam perto.”³⁶

Já nos dedicamos, páginas atrás, ao que seria esse diálogo com Pollock, mas o texto *Anti Form* é o que mais claramente o retoma e atualiza. Para Morris, o trabalho de Pollock chegou perto de eliminar o dualismo da arte – no fundo, o antigo dualismo entre forma e matéria – pela realização de uma investigação direta do “próprio processo

³⁵ Ibidem, p. 41.

³⁶ Ibidem, p. 43

do fazer”. Com isso, Morris negava, por um lado, que a força dessa pintura residisse na “ação” de Pollock, romantizada e a essa altura transformada num clichê da crítica; por outro lado, rejeitava a mera valorização ou mitificação da matéria, o que seria a simples inversão daquele dualismo, algo que a expressão *anti form* poderia erroneamente sugerir. Pollock foi capaz de “reter” o processo como parte de seu resultado porque redimensionou o papel dos materiais e ferramentas na produção da pintura, levando em conta sobretudo o modo como a tinta se comporta sob as condições da gravidade e em contato com as colheres e os bastões usados para aplicá-la:

O bastão que goteja tinta é uma ferramenta que reconhece a natureza fluida da tinta. Como qualquer outra ferramenta, ele ainda controla e transforma a matéria. Mas, diferente do pincel, ele lhe tem muito mais afinidade porque reconhece as tendências e propriedades inerentes a essa matéria.³⁷

O que Morris assinala no método do pintor é o que logo a seguir, no texto *Some Notes on the Phenomenology of Making*, de 1970, ele resumiria como as “tendências inerentes à interação materiais/processo”: contra resquícios metafóricos no processo da pintura, Pollock teria baseado o seu fazer na própria experiência com a “natureza dos materiais, as restrições da gravidade e a limitada mobilidade do corpo interagindo com ambas.”³⁸ Muito do que se considera a produção anti-forma de Morris está ligada, portanto, a essa releitura do *dripping* numa exploração das possibilidades de uma “forma” que não se perceba como “produto final” e sim como “processo de formação” – razão pela qual o termo *process art* se aplica frequentemente a essa produção. Pois o contrário da concepção de uma forma aberta, processual, consistiria num “projeto anti-entrópico e conservativo”, pelo qual a “forma não se perpetua por seus meios mas pela preservação de fins idealizados e separáveis.”³⁹ A trama instável do *dripping* era, de certa maneira, redimensionada no emprego de materiais não-rígidos e que não se fixavam, logo materiais plasticamente mais “interativos” com relação às ações levadas a cabo pelo artista, à gravidade e às condições

³⁷ Ibidem.

³⁸ MORRIS, Robert. “Some Notes on the Phenomenology of Making”. In: *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, op. cit., p. 77.

³⁹ Idem. “Anti Form”, op. cit., p. 45. Aqui, Morris dá dois exemplos do que seria essa concepção conservativa da arte como fim e não como processo: a mudança da madeira para o mármore, mantendo-se a mesma aparência, na arquitetura grega, e os bronzes cubistas com múltiplos planos facetados.

locais de sua instalação. A conclusão do texto *Anti Form* traz alguns dos procedimentos que Morris havia começado a experimentar com feltro industrial em 1967:

Considerações quanto à ordenação são necessariamente casuais e imprecisas e desenfaturadas. Acumulação aleatória, empilhamento solto, suspensão, dão forma passageira ao material. O acaso é aceito e a indeterminação implícita, já que o reposicionamento resultará em outra configuração.⁴⁰

As peças em grandes dimensões, feitas com pedaços soltos de feltro espesso, abriram na obra de Morris todo um percurso próprio, talvez comparável, em termos de recorrência, aos desenhos cegos. Entre 1967 e 1983, o artista fez algumas séries de trabalhos com esse material, empregando-o sempre sem qualquer fixação interna, preso apenas à parede em alguns poucos pontos, muitas vezes apoiado ou acumulado no chão junto à parede⁴¹. Cada peça tem como base um ou mais pedaços de feltro em formato retangular que recebe determinado número de cortes em sua extensão, feitos segundo um desenho geométrico elementar, de linhas paralelas, contidas ou vazando os limites do material. Às vezes, a lógica dos cortes é perceptível na peça pendurada, como é o caso das Figuras 58 e 59, outras vezes é quase impossível percebê-la, como nas Figuras 56 e 57. Sobretudo nos primeiros trabalhos, de 1967, o artista costumava cortar o feltro enrolado ou dobrado, de modo que quando aberto, amontoado e suspenso, não se via a distribuição regular dos cortes. A partir de 1968, Morris passou a adotar cortes cada vez mais simples no feltro aberto, tornando evidente a interação do material – de densidade, flexibilidade e resistência próprias – com as ações, estruturas e tensões a que lhe submetera o artista, também perceptíveis na configuração do trabalho exposto. O caráter impermanente e processual dessas peças passa ainda pelo fato de que elas podem se tornar radicalmente diferentes dependendo de como são presas na parede ou dispostas no chão – possibilidade que foi amplamente explorada por Morris durante os anos 70, em várias instalações distintas de peças normalmente bem simples.

Os feltros são, sem dúvida, exercícios de forma, forma em exercício. Se por um lado constituem um “assalto” à

⁴⁰ Ibidem, p. 46.

⁴¹ Os estudos mais completos sobre o desenvolvimento das séries de feltros de Morris foram organizados por Pepe Karmel no seguinte catálogo: KARMEI, Pepe (org.). *Robert Morris: the Felt Works*. New York: Grey Art Gallery and Study Center/NYU, 1989.



Fig. 56: Robert Morris, sem título, 1967



Fig. 57: Robert Morris, sem título, 1967



Fig. 58: Robert Morris, sem título, 1968



Fig. 59: Robert Morris, sem título, 1969

gestalt, por outro seriam verdadeiras lições sobre o processo do fazer – cada peça é uma equação entre material, gravidade e artista, pela qual fazem-se e desfazem-se inúmeras formas. E se os primeiros eram mais deliberadamente anti-objetuais e dispersivos, tendentes a uma situação de “campo”, à medida que a série avançou eles foram ficando cada vez mais frontais e simétricos, interessados, talvez, em intensificar sua “semelhança” com o corpo do observador que se posiciona diante deles. Essa semelhança, certamente não mimética, já funcionava desde os feltros soltos, iniciais, por conta de seu peso, taticidade, relativa maleabilidade e espessura visíveis. Mas ao fazer de cada peça um confronto, apenas momentaneamente estável, entre forças de resistência material-estrutural e a força gravitacional – graças à sua instalação vertical, por pontos de apoio muito marcados –, Morris acentuava uma espécie de “apelo” corporal inerente ao feltro. Segundo seu próprio comentário “o feltro tem associações anatômicas; tem relação com o corpo – parece a pele. O

modo como ele toma forma, com um equilíbrio tensionado pela gravidade e um sentido cinestésico, gosto de tudo isso.”⁴² Enfim, esses trabalhos também têm muito do corpo dançante. Como os desenhos cegos, estendem pela obra madura um tipo de jogo de dança: agenciamento de sistemas de ações, modulação de estruturas que ao mesmo tempo neles se apresentam e se dissolvem.

Mas se os feltros ganharam um desenvolvimento próprio que os tornou cada vez mais distantes das situações de “campo”, típicas do envolvimento com experiências anti-forma, eles também estão muito ligados a outros trabalhos que lidam diretamente com a inviabilização perceptiva do “objeto”. Por exemplo, a acumulação de estopa sobre o chão, com pedaços de feltro, tubos de cobre e quadrados de espelho esparsos, que o artista realizou em 1968 e chamou de *Threadwaste* (Fig. 60). Instalada em uma grande área, a mistura de fios de diversas cores se converte numa massa acinzentada. As placas com espelhos nas duas faces, inseridas nessa massa, produzem um efeito próximo ao dos pedaços de feltro e tubo: ao mesmo tempo em que pontuam a extensão, tirando um pouco de sua homogeneidade, perturbam como “ruídos”, pontos contra-focais que rebatem e adiam a percepção do conjunto, se é que é possível percebê-lo. Aqui, mais que em qualquer outro trabalho, o diálogo com Pollock é flagrante. Podemos imaginar Morris inclinado, andando por todo lado, espalhando os fios coloridos e deixando-os acomodar os elementos mais pesados, num misto de controle e concessão às suas “tendências inerentes” – dançando o *dripping*. E as propriedades fluidas e instáveis dos materiais, que então lhe interessavam, foram ainda mais ressaltadas em *Steam* (Fig. 61). Com saídas de vapor instaladas sob um leito quadrado de pedras, *Steam* está sempre em processo de se fazer e desfazer no ar.



Fig. 60: Robert Morris, *Threadwaste*, 1968



⁴² Citado em PATTON, Phil. “Robert Morris and the fire next time”. In: *Art News* 82, December 1983, p. 86.



Fig. 61: Robert Morris, *Steam*, 1967

Dito isso, nos parece que a discussão e as experiências anti-forma propostas por Morris são fundamentalmente ligadas ao que viveu o artista-dançarino em um meio de dança marcado pelos trabalhos de Forti e Rainer. A concepção da forma como interação material/processo, fazer em curso, que não se separa nem se distingue de um produto estável e permanente, tem muita afinidade com o que se experimenta na dança. O corpo é interativo por definição e a dança um agenciamento da gravidade, formulação e adiamento contínuo de estabilidade. Parecido com o que Morris propunha no texto *Anti Form*, a dança da geração Judson investigou a interatividade física como processo aberto: negociação não coreografada de tarefas, textos, imagens ou construções; execução não sincronizada e não modulada de frases ou coreografias; em todo caso, a inviabilização perceptiva de uma ordem sintética *a priori* e do corpo como seu núcleo de coerência. As próprias danças de Morris já se aproximavam dessas questões anos antes da publicação de *Anti Form*.

Vimos como *21.3* e *Arizona* abrem, em seu decorrer, um campo dispersivo que gradualmente desfoca o solo. Mas especialmente a segunda dança privilegia esse outro modo de fazê-lo, além da repetição: a interação material/processo. Referimo-nos ao tipo de interatividade trabalhada sobretudo por Forti e que Morris relacionou à obra de Pollock: a produção de escala, medição corporal de possibilidades motoras frente a materiais, estruturas e forças. *Arizona* é “escala em processo”, mas também em dissolução; a passagem entre as quatro partes – do eixo vertical do solista à extensão horizontal do teatro – poderia até lembrar a passagem entre a *blank form* e a *anti form*. Baseada em tarefas e no uso de objetos, portanto não-coreográfica, a

dança produz uma espacialidade centrífuga cujos limites vão sendo feitos e refeitos, em ações que marcam e logo extrapolam os seus alcances. O desdobramento dessas ações está diretamente ligado aos materiais com que o corpo interage, procede de recursos plásticos e cinéticos que cada um deles sugere ou disponibiliza.

Os primeiros materiais são um texto e uma rotação de tronco, na verdade um movimento-tarefa: a partir da posição de máxima frontalidade e sem mover os pés, girar ao máximo, na duração de *Method for Sorting Cows*. A reprodução sonora fornece uma extensão temporal para o movimento, sendo ela também uma espécie de texto-tarefa, instruções para uma seqüência bem mais complexa de outros movimentos. Superpostas ação e recitação, o que ocorre é, por um lado, o seu registro energético, a voz de Morris fluindo monótona e ininterruptamente junto com seu giro lento e contínuo. Por outro lado, há o sensível desencontro entre as sugestões cinestésicas das duas tarefas, numa sincronia disjuntiva que inclusive tensiona o pragmatismo e a coordenação das ações descritas no texto. Na segunda parte, é a pequena construção em T que “regula” as ações, pelas próprias possibilidades de articulação que os seus elementos oferecem, como índices de distância e direção, enquanto na terceira parte, o movimento praticamente vem junto com a lança e o alvo. Na quarta e última, a flexibilidade, resistência e leveza do fio são postas em jogo no laço aéreo. A percepção da cor azul transitando pelas diversas “ferramentas” do dançarino, em contato com seu corpo e dele desprendendo-se, cortando o ar e sendo desenhada pela ação e pela gravidade, faz da cor um agente material e expansivo, que trama nexos e ao mesmo tempo esgarça a estrutura do trabalho – outra dança do *dripping*?

Um pouco à maneira de *Steam*, o corpo do dançarino termina por desaparecer em *Arizona*, levando a atenção do público para além da área de rígidos limites em que está fincado. Expor e esconder o próprio corpo da visão do público é um jogo recorrente na obra de Morris, e tampouco podemos deixar de relacioná-lo à prática da dança⁴³. Mas se

⁴³ Morris é contemporâneo ao surgimento da *performance art* e da *body art*, em que são centrais o envolvimento e a exibição do corpo do artista no trabalho de arte. As referências para esses dois tipos de prática artística também incluem a dança, em especial Ann Halprin e o *Judson Dance Theater*, além de Pollock, Cage, Duchamp, Yves Klein, Joseph Beuys e, entre outros, o próprio Morris, assiduamente referido como um precursor com suas *Column* e *Box for Standing*. Como acontece nestes dois trabalhos, a relação com a dança é determinante das possibilidades de envolvimento corporal exploradas por Morris, e compreender essa relação

mostrar o corpo em ação é essencial à atividade dos dançarinos, Morris sempre fez desta uma situação ambígua. *Column* é o primeiro e mais óbvio exemplo. Depois também *Site*, em que ele cobre o rosto com uma máscara igual ao seu rosto, e *Waterman Switch*, em que tem o corpo descoberto e ao mesmo tempo coberto por outro corpo descoberto. Não surpreende, então, que depois dos trabalhos de dança os trabalhos anti-forma tenham sido os que provavelmente mais expuseram-no em atividade. Aqui, essa ambigüidade com o próprio corpo em ação ganhava uma outra dimensão material: a ambigüidade das coisas feitas, massas fluidas ou amorfas, processos de contínuo fazer e desfazer, movimentação e esforços que “não levam a lugar algum”, a objeto algum.

Um trabalho como as permutações de 1967 já sugeria o artista caminhando de um lado para o outro e deslocando as peças em fibra de vidro, ações de que o público estava ciente, como dissemos, graças ao plano de todas as mudanças exposto no local. De certo modo, a presença de Morris lidando com as peças já era parte do trabalho, mas nesse caso ainda um tanto virtual, já que o material não “interagia” com o processo como fariam os usados a seguir, logo o “próprio processo do fazer” não se deixava sentir nas configurações produzidas. Mas trabalhos mais enfaticamente processuais, como *Continuous Project Altered Daily* (Fig. 62) e a instalação realizada no Whitney Museum em 1970 (Fig. 63), traziam o corpo do artista, em presença vestigial ou literal, para o espaço de exposição.

Continuous Project Altered Daily consistiu na ocupação do depósito da galeria Leo Castelli com uma grande quantidade de material e ferramentas de construção – terra, cimento, água, graxa, feltro, madeira, tecido, estopa, latões, pás, lâmpadas e fios elétricos, entre outros. Durante os 22 dias em que o “projeto” ficou aberto ao público, Morris ia até o local e trabalhava durante toda a manhã, gravando os sons produzidos na jornada; ao sair, acionava a reprodução em áudio para que ela fosse ouvida pelo público que vinha à tarde ver o que havia sido feito. Chegando sempre sem saber

é condição para pensar um vínculo entre sua obra e a *performance art* ou a *body art*. Para uma visão abrangente destas duas práticas: CARLSON, Marvin. *Performance, a critical introduction*. London; New York: Routledge, 1996; GOLDBERG, RoseLee. *Performance art: from futurism to the present*. New York: H.N. Abrams, 1988; JONES, Amelia. *Body art/performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998; SCHIMMEL, Paul (org.). *Out of Actions: Between Performance and the Object 1949 – 1979*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1998; SCHNEIDER, Rebecca. *The explicit body in performance*. London; New York: Routledge, 1997.



Fig. 62: Robert Morris, *Continuous Project – Altered Daily*, 1969

o que fazer, ele mexia nos materiais, os misturava, modelava, construía estruturas mais ou menos rígidas, as destruía, marcava o chão e as paredes, suspendia, arrastava, espalhava e derrubava coisas, sempre modificando o seu estado anterior. Até que, na última tarde, o público encontrou o local vazio e limpo, com apenas o gravador reproduzindo os sons da limpeza – como numa *Box with the sound of its own making* em escala arquitetônica.

Mas no depósito, o *making* ganhava uma dimensão visual, um forte apelo tátil e até visceral, como sugerem algumas fotografias. As atividades de Morris no local variavam entre o aleatório, o lúdico e o exploratório, mas quase sempre redundavam em desconforto e frustração, como afirmou à época.⁴⁴ Ele levava adiante algumas das possibilidades de associação entre corpo e materiais – a sua interdependência na transitividade da ação –, expondo nas marcas, índices visuais e sonoros de sua presença, o fazer artístico imerso na sua constitutiva ambigüidade temporal, intensamente presente e intensamente ausente para o público. Essa evidente contradição entre “projeto” e *delay* visava talvez revelar, como ele explicou em *Notes on Sculpture*,

⁴⁴ Kimberly Paice comenta, no catálogo da retrospectiva de Morris no Guggenheim, que o artista manteve um diário durante todo o processo do CPAD, e cita algumas de suas anotações não publicadas. Um exemplo: “talvez a qualidade fecal dos montes de lama me revolte mais do que admito”. In: PAICE, Kimberly. “Catalogue”, op. cit., p. 235.

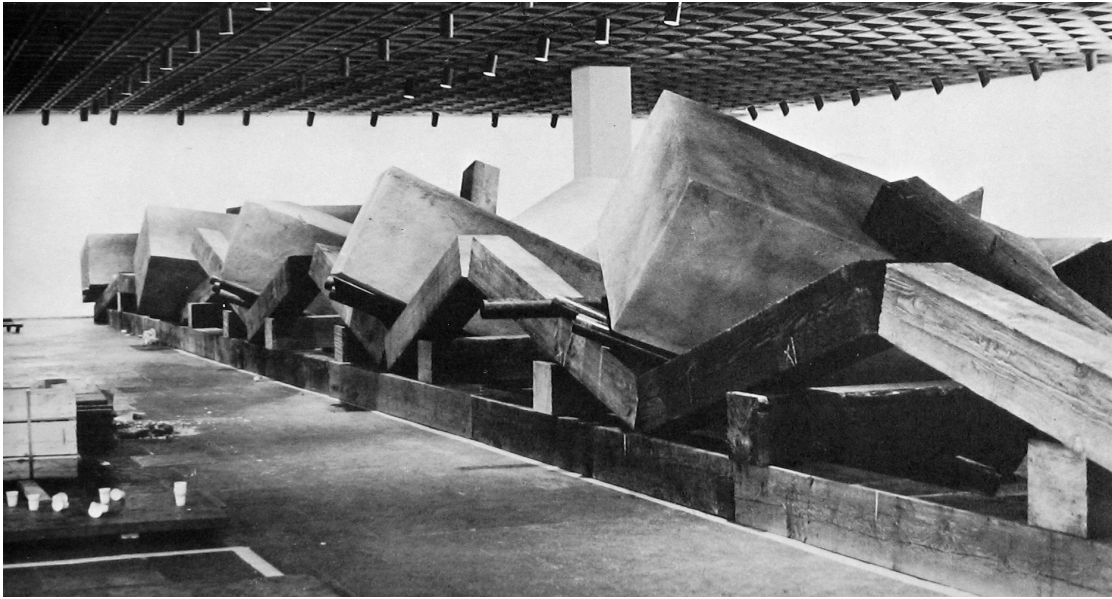


Fig. 63: Robert Morris, sem título, 1970

Part 4, “que a arte é em si mesma uma atividade de mudança, de desorientação e deslocamento, de violenta descontinuidade e mutabilidade, do desejo por confusão mesmo a serviço da descoberta de novos modos de percepção.”⁴⁵

Com *CPAD*, o trabalho de arte já se aproximava deliberadamente de um canteiro de obras, mas na instalação feita no ano seguinte no Whitney Museum, essa proximidade ganhou um peso e uma escala raros na produção do artista. Nesse mesmo texto, ele dizia em nota de rodapé que, no ambiente urbano, os canteiros de obras “se converteram em pequenas arenas teatrais, os únicos lugares onde substâncias brutas e seus processos de transformação são visíveis, e os únicos lugares onde a distribuição aleatória é tolerada.”⁴⁶ O que mais chamou a atenção dos críticos que escreveram sobre a instalação foi o caráter “espetacular”⁴⁷ das operações que Morris pôs em curso dentro do museu, mas nos parece que essa “teatralidade” deve ser considerada no seu devido registro dúbio. No que diz respeito a um artista que insistentemente baseou o trabalho na escala humana e sempre demonstrou desprezo pela monumentalidade, a gigantesca *process piece* montada no terceiro andar do museu era nitidamente excessiva, sobrepujante e até histriônica, como os operários da Lippincott Co., empresa chamada para

⁴⁵ MORRIS, Robert. “Notes on Sculpture, Part 4”, op. cit., p. 69.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Dois textos críticos publicados sobre o trabalho que, apesar de muito distintos entre si, igualmente ressaltam o gigantismo e a espetacularidade da montagem: MICHELSON, Annette. “Three Notes on an Exhibition as a Work”. In: *Artforum* 8/10, June 1970; “Maximizing the Minimal”. In: *Time Magazine*, April 20, 1970 (sem autoria).

executar a montagem, que gritavam uns aos outros instruções de como trazer e mover o material no espaço, em meio ao público que vinha acompanhar o processo, aberto desde o primeiro dia da montagem.

Vigas de madeira, blocos de concreto e tubos de aço foram sobrepostos ao longo de 29 metros, alcançando 3,6 metros de largura e 2,1 metros de altura. Annette Michelson descreveu os primeiros dias de trabalho com um colorido dramático: “a multiplicidade e dificuldade das ações, as séries de re-cálculos e ajustes pragmáticos, a cada momento e a cada estágio, entre os meios e os fins; a suspensão, a queda, o choque, o rolamento de imensos volumes e pesos”⁴⁸. Não havia como “medir” movimentos e ações corporais com relação aos materiais, ao pesado maquinário e à grandeza das forças envolvidas na tarefa, além disso relativamente indiferentes ao corpo do artista. Sempre “diante da platéia”, circulando e colaborando com os operários, Morris provocava e inviabilizava a percepção de sua atividade corporal como núcleo de coerência ou até como agente de escala no trabalho. Ciente das convenções do jogo da arte, visitava a contrapelo o papel de artista-demiurgo, movendo uma obra grandiosa e ao mesmo tempo absurda, redundante, alheia.

Alguns meses depois da instalação, ele daria um nome a esse papel, ao publicar em várias revistas de arte, em novembro de 1970, um pequeno anúncio divulgando os serviços da suposta associação de que faria parte, a *Peripatetic Artists Guild*. Parece que a ironia com as diversas novas “modalidades” da arte contemporânea – e com si próprio, envolvido em quase todas elas – não foi, entretanto, de todo percebida. Enquanto “artista peripatético”, Morris se oferecia para “encomendas em qualquer lugar do mundo”, tais como:

explosões – eventos com cavalos – pântanos químicos – monumentos – discursos – sons exteriores para todas as estações – sistemas políticos alternativos – dilúvios – design e encorajamento de formas de vida mutantes e outros fenômenos vagamente agrícolas, como árvores disciplinadas – *earthworks* – demonstrações – objetos prestigiosos para casa, estado ou museu – projetos teatrais para as massas – filmes épicos e estáticos – fontes de metais líquidos – montagens de objetos curiosos para serem vistos enquanto se viaja em alta velocidade – parques nacionais e jardins suspensos – desvio artístico de rios – projetos escultóricos⁴⁹

⁴⁸ MICHELSON, Annette. “Three Notes on an Exhibition as a Work”, op. cit., p. 64.

⁴⁹ MORRIS, Robert. “The Peripatetic Artists Guild Announces Robert Morris”. Reproduzido em: BERGER, Maurice. *Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s*. New York: Harper & Row, 1989, p. 94. Aqui,

A estratégia de desfocar seu próprio lugar, dentro do próprio contexto que lhe confere tal lugar – com toda a ambigüidade dessa posição –, era algo que Morris e Rainer partilhavam nessa época. Ou, pelo menos, foi uma posição que ambos assumiram no mesmo período e situação. Aproximadamente uma semana antes da abertura (e do início da montagem, nesse caso) da exposição de Morris no Whitney Museum, Rainer realizou três noites de dança no mesmo museu, apresentando um trabalho chamado *Continuous Project Altered Daily* (Fig. 64). Como ela indicava no programa, o título fazia menção ao trabalho que Morris havia desenvolvido no depósito da galeria Leo Castelli no ano anterior, repetindo o seu título. Ao escrever sobre a instalação de Morris, Michelson enfatizou que era impossível não relacionar a *process piece* do Whitney com a dança que Rainer apresentara poucos dias antes ali, um “ensaio-come-performance”, na expressão da autora.

O CPAD de Rainer também consistia numa *process piece* e seria o exemplo de uma dança baseada na interação material/processo, aqui tratada em termos de relações entre dançarinos e o que Rainer chamava de “materiais” – movimentos, objetos, “modos”, “níveis” e “papéis” de performance. Esses materiais eram intercambiáveis, alguns mais elaborados, para grupos maiores, outros bem simples, solos, duetos ou trios, e sua seqüência era decidida pelos dançarinos durante a própria performance, num fluxo desarticulado de atividades que impedia a identificação de um “todo” ou qualquer ordem estrutural. Ocupando simultaneamente três diferentes espaços na ocasião da apresentação no Whitney, e com duração variável de uma hora e meia a duas horas por noite, o trabalho também tensionava a capacidade da audiência de acompanhar os acontecimentos.

Com esse trabalho, Rainer trouxe elementos do que seria o processo de criação, desenvolvimento e ensaio de uma dança para o próprio momento de sua apresentação ao público. Ela já havia feito algumas experiências nessa

Berger toma o anúncio de Morris como a “proposta séria” de uma associação artística, pela qual Morris estaria assumindo “a nova economia do mundo da arte em que os artistas são trabalhadores e não *dandies*”, prova de um ativismo político que o autor identifica em sua arte. Ele lamenta, inclusive, que a proposta não tenha ido adiante, porque apesar de alguns artistas terem manifestado interesse em participar da associação, Morris não foi contactado por nenhum potencial cliente. Como depois indicou David Antin, o texto era uma “apropriação moderna” da carta em que Leonardo da Vinci oferecia seus serviços a Ludovico Sforza. ANTIN, David. “Have Mind, Will Travel”. In: KRAUSS, Rosalind; KRENS, Thomas (orgs.). *Robert Morris. The Mind/Body Problem*, op. cit., p. 40.



Fig. 64: Yvonne Rainer, *Continuous Project Altered Daily*, 1969-70

direção, por exemplo ao definir em *Trio A* um modo de performance sem modulação de energia, que corresponde ao que se chama de “marcação” em dança – quando um dançarino apenas mostra, sem muito esforço, uma frase já conhecida a outro dançarino. Com *CPAD*, que começou a ser desenvolvido em 1969, Rainer reuniu uma quantidade maior desses elementos, a que os dançarinos podiam recorrer a cada apresentação, combinando-os de diversas maneiras no tratamento dos movimentos e objetos. Em 1970, esses elementos já perfaziam três “inventários”⁵⁰.

O inventário dos modos de performance, além de “marcação”, incluía: “ensaio” (quando o material ainda não é bem conhecido, por isso precisa de verbalizações, repetições, discussões), “*run-thru*” (quando o material é bem conhecido e bem executado), “*working out*” (criação de novos materiais, pode gerar discussão e envolver os modos “ensaio” e “ensino”), “surpresas” (introdução de materiais sem conhecimento prévio), “ensino” (quando se ensina um material bem conhecido a outro que não o conhece) e “comportamento” (há quatro tipos: real, coreografado, profissional e amador). Outro inventário dizia respeito aos “níveis de realidade da performance”: primária (executar material original e próprio),

⁵⁰ O termo “inventário” é usado por Annette Michelson ao comentar *CPAD* em seu texto sobre Rainer: MICHELSON, Annette. “Yvonne Rainer, Part One: the Dancer and the Dance”, op. cit., p. 61. Toda a descrição desses inventários, que fazemos a seguir, está baseada no programa de *CPAD*, feito para a apresentação no Whitney e reproduzido em: RAINER, Yvonne. *Work 1961-73*, op. cit., p. 129-31.

secundária (executar material de outra pessoa, próximo ao estilo original) e terciária (executar material de outra pessoa em estilo diferente do original). Outro, finalmente, trazia uma imensa lista de “papéis e condições metamusculares que afetam a execução física”, entre os quais: adolescente, anjo, Buster Keaton, inimigo, Martha Graham, feminista, homem jovem, boa estrutura óssea, medo, responsabilidade... Somem-se ainda objetos variados – como caixas de papelão, almofadas, um par de asas, bastões, uma grande tela branca, cadeiras, entre outros – a esses elementos de performance e teremos a base bastante complexa do *CPAD*.

No programa distribuído em 1970, além de apresentar as listas acima mencionadas, Rainer fazia um breve comentário sobre a dança que a aproximava da *anti form* de Morris: ela estaria movida, aqui, por “um esforço contínuo em examinar o que acontece no processo de ensaio – ou no desenvolvimento e refinamento – que normalmente precede a performance, e um crescente ceticismo quanto à necessidade de uma nítida separação entre os dois fenômenos.”⁵¹ Ao atentar para a “riqueza” do que seria uma forte interatividade dos materiais, típica desses momentos de experimentação e indefinição, e que tende a fixar-se depois nas interações da dança “pronta”, Rainer foi aos poucos aderindo a um tipo de trabalho colaborativo, com a intensa participação dos dançarinos em todas as etapas da dança e a progressiva dissolução de seu lugar de coreógrafa do grupo.

A apresentação no Whitney foi marcante por essa deliberada “desorientação” da dança. Os dançarinos mostravam e testavam coisas novas entre si, discutiam os resultados, brincavam, entravam em formação e executavam frases em diferentes “modos” ou “níveis”, se dispersavam em atividades individuais e em duplas, descansavam e se interrompiam uns aos outros para pedir repetições e correções – o que decerto tinha alguma afinidade com as discussões, ordens e colaborações entre os operários da Lippincott Co. que transitariam pelo mesmo local dias depois, como notou Michelson. Rainer explorava essa desorientação particularmente na sua própria performance em meio ao grupo, às vezes assumindo uma coordenação geral, circulando, observando e dando orientações, às vezes dançando, às vezes sumindo de cena, como uma “coreógrafa-dançarina-diretora” –, mergulhando em ambigüidade a sua atuação pública. Uma descrição dessas noites de dança dá conta de experiências de formas sem limites ou registros precisos:

⁵¹ RAINER, Yvonne. *Work 1961-73*, op. cit., p. 129.

contínuas mudanças de ensaio para execução, para aprendizagem, para teste, oscilando entre o estrito controle da coreógrafa e os riscos e incertezas incalculáveis introduzidos pelo desafio dos objetos, ritmos e tensões das trocas interpessoais. Tinha-se a sensação de algo muito diferente dos jogos de regras ou desempenho de tarefas, ou de movimentos completos, formalizados, objetificados. Havia um sentido distinto e constante de incerteza, a tensão e o *pathos* de se testar, falhar, recapitular, abandonar ou revisar, nessas noites de atividades prolongadas.⁵²

Ao invés de uma “dança”, uma “fenomenologia do fazer da dança”, para usar a expressão de Morris ao tratar da tendência à adesão, na arte norte-americana, aos processos, sistemas e comportamentos do próprio fazer artístico.⁵³

O tipo de posição dúbia, descentrada, que Rainer e Morris pareciam assumir nos trabalhos do Whitney estava, por um lado, ligada a experiências e práticas anteriores na produção de cada um e, por outro, configurava novos problemas e direções. Para Rainer, em especial, *CPAD* marcou o início da progressiva dissolução da “dança” – de fato, da possibilidade de se continuar a trabalhar com dança. Seu livro *Work* reproduz algumas cartas trocadas entre ela e membros de seu grupo de dançarinos, com as discussões sobre autoridade, controle, liberdade e “poder de veto” que acompanharam o desenvolvimento do trabalho, no que parece ter sido um verdadeiro esforço em levar ao limite a dinâmica colaborativa. Mas a partir de 1970, Rainer deixou de contribuir com novos materiais para a continuação do trabalho, apenas seguiu apoiando e participando do que descreveu como “um processo de ‘erosão’ e reconstrução, à medida que o grupo abandonava a última versão do *Continuous Project* e a substituíria com os seus próprios materiais”⁵⁴. A partir de 1972, ela passou a dedicar-se cada vez menos à dança e mais ao cinema – até praticamente parar de dançar e coreografar por volta de 1974 –, pelo qual pôde

⁵² MICHELSON, Annette. “Yvonne Rainer, Part One: the Dancer and the Dance”, op. cit., p. 62.

⁵³ MORRIS, Robert. “Some Notes on the Phenomenology of Making”, op. cit.

⁵⁴ RAINER, Yvonne. *Work 1961-73*, op. cit., p. 125. O desenvolvimento subsequente de *CPAD* foi, na verdade, a quase imediata formação do grupo de dança *Grand Union* (1970-1976), com a autonomização do grupo original de Rainer e a entrada de novos dançarinos. As atividades do *Grand Union* eram essencialmente improvisacionais e, tendo à frente Steve Paxton, foram o ponto de partida para o desenvolvimento da *contact improvisation*.

buscar um envolvimento mais direto com materiais autobiográficos, com suas “obsessões contínuas”⁵⁵.

Para Morris, depois do “impulso público” da arte dos anos 60, a década de 70 também trazia um crescente interesse pela “construção de uma paisagem psicológica ou de um fechamento [*enclosure*] para o *self*”, no que seria um tipo de estratégia “solipsista, até mesmo autista”⁵⁶. No ensaio que publicou na *Artforum* em 1975, *Aligned with Nazca*, Morris procurava – como fez tantas vezes – sondar e indicar tendências ou importantes questões que pudessem mover a arte do período, sempre refletindo e articulando-as ao que interessava ao seu próprio trabalho. A mudança dos anos 70 estaria ligada à falência da crença no “diálogo” que caracterizou os anos 60, ou seja, no poder do artista em contribuir para a formulação de estratégias críticas públicas:

Profundamente cético quanto a experiências além do alcance do corpo, o aspecto mais formal do trabalho em questão provê um lugar em que o *self* perceptivo possa medir certos aspectos de sua própria existência física. Igualmente cético quanto a participar em qualquer empreendimento de arte pública, seu outro lado expõe o limite do indivíduo em examinar, testar, e afinal dar forma ao espaço interior do *self*.⁵⁷

Morris sempre foi um artista extremamente sensível ao seu ambiente e, desde sua série de *Notes on Sculpture*, capaz de “mapear” as inquietações e manobras do meio de arte que girava em torno de Nova York. *Aligned with Nazca* talvez indique o “clima” de parte importante da produção de *land art*, instalações e performances (os trabalhos que ilustram o ensaio ajudam a desenhar seu campo de referências: projetos de *land art* de Mary Miss e Alice Aycock, corredores de Michael Asher e Bruce Nauman, uma instalação de Joel Shapiro e uma performance de Vito Acconci, entre outros), que poderíamos ligar à direção tomada pelo trabalho de Rainer depois de 1974 e, ainda, certamente, a trabalhos que Morris começou a fazer nessa mesma época. Dois exemplos relevantes: a série solipsista dos *Blind Time Drawings*, iniciada em 1976, e uma série de labirintos em desenhos (Fig. 65) e depois em construções (Fig. 66). Mas o que, além disso, nos parece relevante notar é que desde os seus primeiros anos de produção, Morris esteve envolvido com construções para “o

⁵⁵ Ibidem, p. 128. Ela diz: “Desde aquela época [1970] eu me reconectei com meu próprio ‘imperativo moral’ de realizar minhas obsessões contínuas (...) E o papel de diretora se tornou novamente apropriado para mim”.

⁵⁶ MORRIS, Robert. “Aligned with Nazca”, op. cit., p. 160.

⁵⁷ Ibidem, p. 173.

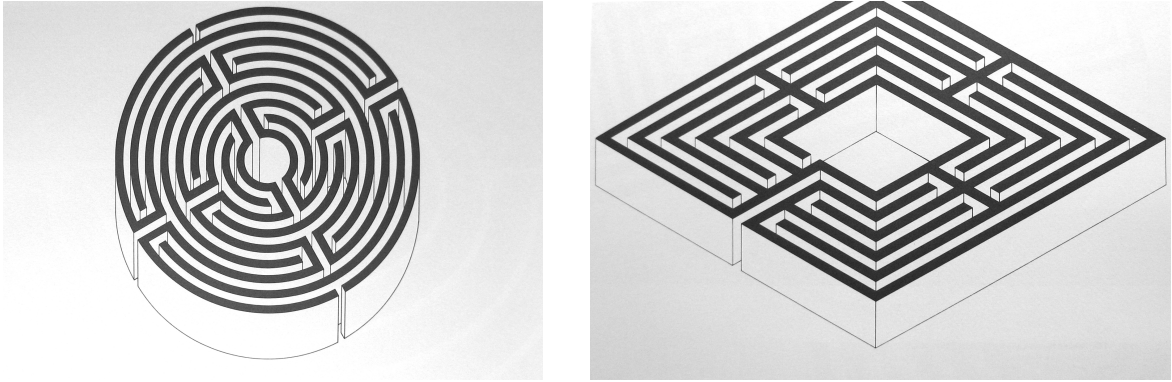


Fig. 65: Robert Morris, *Circular Labyrinth* e *Square Labyrinth*, 1973

fechamento do *self*” e medições de “aspectos de sua própria existência física” – caixas, réguas, moldes e auto-retratos, dos quais os desenhos cegos e os labirintos não estariam, portanto, tão distantes assim. Sobretudo porque, vale insistir, “fechar o *self*” ou “dar forma ao seu espaço interior” implica, como no solipsismo metodológico, admitir que o *self* não tem limites, formas ou um dentro que não dependam da contínua negociação com o fora, o aberto, o vazio e o sem-forma. *Blank form* e *anti form* foram instâncias dessa negociação.

Praticamente todos os labirintos de Morris têm percursos em que se avança quase hipnoticamente, sem bifurcações ou opções, até o centro. O que foi construído em 1974 para uma exposição em Philadelphia, deu materialidade aos estudos que ele vinha fazendo desde 1973. Construído em compensado e pintado de cinza, seus corredores sinuosos e estreitos, com menos de 2,5 metros de altura, tem a escala de um corpo solitário. Como na maioria dos labirintos desenhados, este consiste num único e longo percurso entre uma única entrada e um nicho central, percurso que, depois de feito, deve ser refeito/desfeito até a mesma entrada/saída. Com sua mobilidade auto-encerrada, redundante, ao mesmo



Fig. 66: Robert Morris, *Philadelphia Labyrinth*, 1974

tempo aberta e fechada, *Philadelphia Labyrinth* tem muito dos portais e molduras minimalistas (Figs. 11, 31 e 32), de *Box for Standing* (Fig. 16) e, mais ainda, de *Passageway* (Fig. 38), todos do início dos anos 60. Mas o que os labirintos põem mais diretamente em questão é a auto-reflexividade que esse tipo de movimento poderia sugerir e, talvez, deflagrar:

a forma do labirinto talvez seja uma metonímia para a busca do *self*, porque ela demanda um vagar contínuo, que se abra mão de conhecer onde se está. Um labirinto é compreensível apenas quando visto de cima, em planta baixa, quando está reduzido à planaridade e nós estamos fora de seu recôndito espacial. Mas essas reduções são tão estranhas à experiência espacial quanto nossas fotografias o são à nossa experiência de nós mesmos.⁵⁸

Circular por espaços dos quais não se dominam a totalidade, as direções precisas, as conseqüências últimas – a auto-reflexividade sugerida pela forma dos labirintos seria próxima à reflexividade das montagens vertiginosas de espelhos, dos moldes que revelam incompletude, dos índices que avisam atraso e ausência. E, claro, dos jogos de linguagem que, para Wittgenstein, constituem “um labirinto de caminhos. Você vem de um lado, e se sente por dentro; você vem de outro lado para o mesmo lugar, e já não se sente mais por dentro.”⁵⁹ O *self* também é um vagar contínuo na linguagem.

A partir de meados dos anos 70, de fato tornaram-se cada vez mais freqüentes, na obra de Morris, as incursões autobiográficas por labirintos de imagens e palavras. Poderíamos, novamente, traçar antecedentes para esse tipo de incursão nos anos 60, mais especialmente nas danças de



Fig. 67: Robert Morris, desenhos da série *Investigations*, 1990

⁵⁸ Ibidem, pp. 165-66.

⁵⁹ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, op. cit., # 203.

Morris. Tanto 21.3 quanto *Arizona* procedem pela circulação solitária do dançarino entre figuras e textos ligados ao seu passado. Bem antes de ter sido professor de história da arte, Morris teve longa experiência como vaqueiro, ao lado de seu pai que trabalhava com criação e transporte de gado. *Method for Sorting Cows* descreve práticas corporais que ele teria vivido nesse meio, uma espécie de *pas-de-deux* entre o *head man* e o *gate man*, que somam-se, por exemplo, à prática de laçar com que encerra a dança.

Assim como essas figuras e textos não articulam uma experiência de unidade nas danças, trabalhos bem posteriores, como a série de desenhos *Investigations* (Fig. 67) reúnem elementos verbais e visuais em tramas elusivas, desorientadoras. O movimento conjunto de dois corpos despidos, um labirinto e Pollock em pleno *dripping*; um aviador, uma cena urbana e uma imagem de *Site*; outro labirinto, exercícios físicos em grupo e o *Coloso* de Goya, permeados por frases das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein. Misturando imagens próprias e alheias, algumas de conhecimento público, outras obscuras, esses desenhos estendem, nos parece, um labirinto sem dentro nem fora – solitário, mas também coletivo.