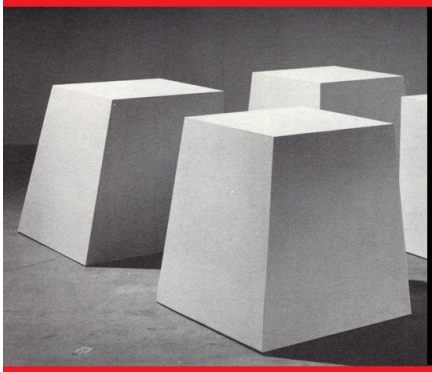

Minimalismo e Pós-Minimalismo

Forma, Anti-Forma e Corpo na Obra de Robert Morris

Victor Manuel Esteves Flores

Livros LABCOM 2007

Victor Manuel Esteves Flores

Minimalismo e Pós-Minimalismo
Forma, Anti-forma e Corpo na Obra de Robert Morris

2007

Livros LabCom
http://www.labcom.ubi.pt/livroslabcom/
Série: Estudos em Comunicação
Direcção: António Fidalgo
Design da Capa: João Sardinha
Paginação: Catarina Rodrigues
Covilhã, 2007

Depósito Legal: 265402/07
ISBN: 978-972-8790-79-0

Conteúdo

Prefácio **1**

1 A experiência da forma **5**

1.1 Introdução. A crise da representação, a redução e o infra-realismo: premunições minimalistas 5

1.2 A confirmação da crise: a reivindicação do puro e o minimalismo 16

1.3 A estética do meio: o feio, o ocaso da mediação e a tirania da forma/do meio 22

1.4 Corpus para a génese do minimalismo: ensaios de Judd, Morris e Fried 31

1.5 Robert Morris: a ruptura com a autonomia da obra – o espectador 35

1.6 A construção de um novo espectador: a queda e o embarque, a repressão e a pesquisa do "eu" 47

2 Operação Anti-forma e Pós-Minimalismo **65**

2.1 O amolecimento generalizado, a desconstrução e a anti-forma 65

2.2 Obras em "desconstrução" e em anti-forma 72

2.3 "Informe", operações da anti-forma e o estatuto "sublime" 82

2.4 "Works in Progress": *Continuous Project, Box e Cardfile* 98

3 Sinais para um outro corpo **109**

3.1 "Interzona": da caducidade da carne ao pós-corpo. A crise do corpo moderno 109

3.2 A radicação do corpo na matéria: a sua percepção pela obra. 1ª fase "minimalista" (1961) e performances 118

3.3 Corpo e mente, a actualidade de um dualismo ancestral. A insuficiência científica 124

3.4 A supremacia do corpo: I-Box, Portrait e Self-Portrait (1962-63). Da desorganização à transparência da carne 131

3.5 Decalques e índices (1963). O corpo e a tactilidade: fenomenologias da experiência e da auto-percepção 141

Bibliografia **149**

À Teresa, à Daniela
e aos meus pais e irmã,
por tudo.

Agradecimentos

Uma saudação muito especial ao professor que me despertou a paixão pelas questões da arte e da cultura modernas, e que orientou a tese de mestrado agora publicada, o Prof. José Augusto Bragança de Miranda. Um agradecimento muito especial aos colegas de Comunicação e amigos que estiveram presentes nas produtivas discussões que me trouxeram até aqui.

Menção de apoio

Este livro é resultante da dissertação por mim apresentada para as provas de mestrado que foi apoiada com uma Bolsa de Estudo concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia do Ministério da Ciência e da Tecnologia no âmbito do Programa PRAXIS XXI durante os anos lectivos 1996/97 e 1997/98.

"My actions in making art fell on the side of the question rather than of the statement."

Robert Morris

Prefácio

"Everything that we call substance is nothing but movement."
Kasimir Malevich

Há artistas a quem a história fica a dever a paternidade de um movimento ou de um estilo, e há outros a quem a dívida será por certo ainda maior pelo facto de terem preparado o terreno para as artes posteriores a custo da demolição das ideologias e das técnicas de toda uma época. A estes é-lhes acrescida a tarefa de detonar uma crise, de dedicar a sua obra à evidenciação dos limites dos paradigmas anteriores, à programação de uma insatisfação, ao transparecimento do que antes fora ocultado com o objectivo de criar estruturas fortes e todo um império de sentidos pré-concebidos. A sua força residirá no trabalho sobre os escombros deixados por toda a tradição anterior, sobre, no final de contas, as fraquezas dos modelos preponderantes que arrastaram consigo toda a experiência da construção e da recepção. Mais do que artistas da transição, são artistas da desconstrução. Robert Morris é um deles.

A sua vasta obra que emerge no final dos anos cinquenta- e que continua a cruzar os nossos dias- tomou, particularmente na década de sessenta e setenta, a tarefa de executar a crise do modernismo estético que havia com o minimalismo alcançado a sua total consumação formalista. Morris é normalmente associado pela crítica a artistas reconhecidos como minimalistas, tais como Carl Andre, Sol LeWitt, Donald Judd e Dan Flavin, no entanto a sua relação com o minimalismo foi suficientemente *sui generis* para se poder realmente afirmar que Morris foi um minimalista. Seria no entanto de maior rigor e importância afirmar que

Morris situou-se no minimalismo já com o intuito de contestar as suas teses, ou se quisermos, entrou no minimalismo já com o "bilhete de saída". Daì não ser de todo incorrecto ponderarmos a particularidade de um "minimalismo morrisiano" na primeira fase da sua carreira, pois para além da manutenção de algumas constantes do minimalismo tais como as formas geométricas, as superfícies planas e de cor neutra, a simplicidade e a literalidade- nas quais se prevê o inveterado desejo de anti-ilusionismo-, Morris consegue dessublimar a última e a mais resistente categoria do modernismo e o sustento principal do minimalismo: a *forma*.

A forma da obra, a forma da construção e a forma do corpo. São estes os três motes para uma eficiente desconstrução, assumin- do-se como as principais frentes de batalha morrisianas perante o projecto iluminista de uma arte como produto acabado, delimitado e purificado no seu próprio estilo e *medium*, que excluía o tempo e o movimento para se assumir como estritamente espacial e proeminentemente visual, organizada segundo uma totalidade, fins pré-estabelecidos e segundo uma qualidade: apenas alguns dos cânones da ordem disciplinar da estética moderna que Morris se encarrega de abolir através de um projecto que é acima de tudo anti-racionalista, anti-disciplinar e anti-purista. Arrastados na refiguração vão as categorias da produção e da recepção, do espectador, da verticalidade, entre outras, avolumando-se num género de corrente sísmica que pretende apresentar o negativo de toda a arte até então construída.

Esse minimalismo a que nos reportamos numa primeira fase, ao contrário de uma certa amnésia a que foi votado nos anos oitenta- a crítica neo-conservadora garantiu-lhe o rótulo de retardatário e redutivista para de certa forma justificar a emergência de neo-expressionismos e de outras neo-vanguardas-, ressurge na actualidade como uma questão que está longe de ser ultrapassada, retomando-se cada vez mais a atenção sobre as suas afirmações culturais e conquistas políticas dos anos sessenta. O minimalismo concluíra a crise da representação que tanto preocupara o modernismo, provocava o espectador e questionava

os espaços interiores dos museus, e teve a mais-valia- como o denunciou Morris- de expressar, como também veremos, a memória da infraestrutura cultural da formação. Mas era também esse minimalismo que se vergava perante o purismo, as formas simples, únicas e indivisíveis (gestaltianas) do modernismo, criando uma insatisfação tanto maior quanto mais se pretendia fazer depender a obra dos traços da produção, do espaço e luz envolventes e do corpo do espectador.

O sentido inovador e revolucionário de Morris prende-se exactamente com a reformulação dos conceitos de *obra* (que perde a sua essência formal e o seu "ser categórico", vendo os seus meios fundirem-se com os seus fins), de *espectador* (o seu estatuto público e as suas condições perceptivas estão na base de toda uma fenomenologia em que a obra passa a estar incluída, proporcionando-lhe a "queda" e o embarque na experiência activa), de *forma* (os seus limites convencionais são anulados face à automação, à entropia e ao fazer instantâneo do processo) e de *corpo* (perdendo a sua figura antropomórfica, assume-se como desorganizado, metonímico e tendencialmente "monstruoso", contribuindo a obra para a sua auto-percepção física). Tais "conceitos" ou, mais propriamente, categorias, passam a ser entendidos não como elementos independentes, autónomos, fixos ou estanques, mas como ingredientes de toda uma interface com o mundo que não depende de um espaço mental ou de resultados conhecidos *a priori.*

Trata-se da entrega da forma, da construção e do corpo à experiência e aos infindáveis elementos de turbulência e inconstância que lhe são próprios, trata-se de uma (neo)reconciliação da arte com o mundo. "Neo" na medida em que se efectua não já pela via da ilusão, da aparência ou do "bem construído" (Morris), mas pela via da integração da experiência, do contacto e das leis da natureza como constitutivas da obra. Ao declinar-se a obra em função dessas leis, poderá a arte vir a definir-se entre os polos categoriais do *ready-made* assistido e de uma neo-*mimesis*? O abandono dos esquemas racionalistas da construção e a entrega da obra a esse *clínamen* das condições do mundo poderá con-

certeza valer-lhe a crítica de um reencontro com a aparência, no entanto salve-se a ilustre particularidade de não ser um "reencontro piedoso".

"A experiência da forma", "Operação *Anti-Forma* e Pós-Mini- malismo" e "Sinais para um outro corpo" são os três momentos da execução da crise que subdividem esta dissertação. Por serem apenas três faces de uma mesma e extensa obra nem sempre coincidem com momentos cronológicos distintos ou se "encaixam" em temáticas globais pré-definidas por Morris. São apenas o resultado paradoxal de, para abordar uma obra que é por essência anti-formal, termos sentido necessidade de criar uma estrutura- por mínima que ainda seja- onde pudéssemos enquadrar as suas diversas e diferentes obras e também os prolíficos discursos que as acompanham quer por parte do próprio Morris quer por parte de outros críticos.

Para uma melhor ilustração e um melhor aprofundamento da *execução da crise* trazemos a análise um *corpus* que integra algumas das mais paradigmáticas obras que caracterizam a sua carreira de 1961 a 1978, e que mais contribuem para a problematização dos temas trabalhados.

Que *Minimalismo e Pós-Minimalismo. Forma, Anti-Forma e Corpo na obra de Robert Morris* que aqui apresentamos consiga prosseguir esse desejo intuído com Morris de destronar o ainda estabelecido e de visualizar nas profundidades do caos, da entropia e da desordem, uma ponta de luz, seja ela a de uma ínfima verdade ou a de um futuro estético que já temos em mãos.

Capítulo 1

A experiência da forma

"How do you like what you have. This is a question that anybody can ask anybody. Ask it."
Gertrude Stein

1.1 Introdução. A crise da representação, a redução e o infra-realismo: premunições minimalistas

É no momento em que a oposição clássica erigida por Platão entre *Ser* e *Aparência*, entre o real e a representação, começa a perder terreno com a imagem digital dos novos meios electrónicos que a tradição deste dualismo vem a ser repensada à luz dos acontecimentos nas artes das últimas décadas. Imagem e real são dois mitigantes históricos que nunca refrearam a sua contenda e que sempre se conjugaram em tensão. A sua coexistência no campo das artes nunca foi consensual e propiciou diferentes *aproveitamentos* no "pensar das artes", ora como meio de acesso e de revelação do Ser das coisas – "*A Arte é o pôr-se-em-obra da verdade*" (Heidegger, 1977:60)- ora como afirmação da sua aparên-

cia (Kant), vindo a conflituar a sua natureza numa aporia que só o seu tempo e a sua *poiesis* viriam a resolver.

No princípio dos anos sessenta o movimento minimalista viria a esbater este dualismo ao encimar o princípio do *aparecer* como a questão fundamental e anterior à *mimesis* ou à ontologia. Martin Seel no seu artigo "Antes da aparência vem o aparecer" elucida a questão: *"Antes de a obra de arte poder ser entendida como promotora do Ser ou da aparência, antes de lhe poderem ser atribuídos um sentido ou uma função, ela tem de ser percebida no modus do seu aparecer. (...) É decisivo que se entenda este aparecer da obra de arte não como o aparecer de alguma coisa, mas sim como o aparecer de* si própria. "(Seel, 1993:58) O desvirtuamento das categorias do "ser" e da "aparência" é levado a cabo pela fase final da modernidade e é paradigmaticamente expresso pelo minimalismo e pela sua "estética" do *medium*. Pensamos que uma breve retrospectiva temporal do funcionamento da imagem no ocidente permitir-nos-á relembrar o próprio processo da representação desenvolvido por toda uma tradição e cujo embrulho ou "desembrulho" ficou adiado até aos anos sessenta e, mesmo, até à actualidade.

Durante toda uma tradição clássica ocidental a representação assumia na sua componente ilusionista a responsabilidade científica de conhecer e dar a conhecer o mundo. A metáfora da janela de Alberti era a caução suficiente para se associar a representação das coisas a um meio de apropriação dos fenómenos do mundo, do seu conhecimento e, portanto, de domínio, de controlo do presente e de gestão da própria experiência dos homens. As técnicas da perspectiva asseguravam ao Homem a correspondência entre a imagem retiniana e a representação do mundo numa superfície plana, tal como lhe reservavam o lugar central, o chamado "ponto de vista", a partir do qual toda a representação era organizada.

Se por um lado a imagem em perspectiva vem responder ao próprio contexto científico do Renascimento onde cada vez mais se assentava a crença do mundo como um *espaço ordenado*, matemático e homogéneo, ela vem sobretudo fazer da visão humana a regra de toda a re-

presentação, o centro estruturador de toda a realidade. A perspectiva, que já no Renascimento encarna uma missão científica e matemática da arte, virá corresponder à "vontade de verdade" que funda a ciência moderna e que acaba por se estender no século XVIII aos outros campos da experiência, nomeadamente o estético. Esta subordinação da estética aos desígnios de uma racionalidade científica é sublinhada por Baumgarten na sua *Estética* (1750), reivindicando um domínio específico da Estética através da afirmação, no dizer de Ritter[1] , da sua verdade própria e peculiar, de uma "verdade estética".

A partir do próprio pensamento medieval, a experiência estética legitima-se pela sua função cognitiva, de acesso à verdade como uma outra face do pensamento racional que, já não assente em conceitos, aposta na operatividade da intuição. A esta declinação estética da razão, ou coabitação do estético com o racional e, mais precisamente, da transformação dos dados sensíveis num conceito racional, com a sua especial expressão conflitual no Iluminismo, virá corresponder uma crescente autonomização da experiência estética quando todas as informações sensíveis, o passional e o irracional são remetidos para o domínio artístico (e religioso) pela então fundada disciplina, a *Estética*.

Abrangendo as categorias de uma subjectividade sensível emergente tais como o gosto, a imaginação e o prazer (o "prazer desinteressado" de Kant) ou mesmo *desprazer* (que, como veremos, Kant associa ao sublime), a estética será a responsável pela autonomização do processo artístico em relação à ciência, pela sua confirmação como uma esfera específica da experiência (estética: criação da obra e fruição da sua beleza), com o seu próprio projecto de um conhecimento através da subjectividade, o qual pretende lançar-se nos parâmetros da globalidade, como uma *mathesis universalis.*

Enquanto que a ciência se debruçará na natureza na óptica de uma "experiência possível", a estética, nas palavras de Ritter, *"(...) se encarga de mantener viva y presente para el alma, estéticamente, a la naturaleza en su "totalidad" y en cuanto "representation de la idea de*

[1] Cfr. Joachim Ritter, 1963: 144.

lo suprasensible", que no podemos conocer ya más "en el concepto de mundos", en el espectáculo de la bóveda estrellada, "simplemente como se la ve", o del océano, "sólo según lo que nos muestra la apariencia"."(Ritter, 1963:145) A *paisagem* a que o título do artigo de Ritter se refere designa-se como essa experiência humana da existência então expulsa do foro da ciência e absorvida pela arte, essa espécie de "instinto humano" contra as formas de vida artificiais. A esta mediatização estética da natureza enquanto *paisagem*, enquanto elemento entrelaçado com o humano, muito para além de vir a sustentar as práticas ecologistas dos tempos que ainda hoje correm, virá corresponder a um movimento romântico nas artes que intentará restituir o bucólico e o retrato de uma "vida dos tempos livres" à representação, tal como fazer sobressair a subjectividade como o seu princípio normativo[2].

No entanto, à "morte da arte" hegeliana equivalia a crescente destituição de um conteúdo humanamente válido no seio da arte moderna, e a consequente autonomização desta como domínio específico. Apesar das múltiplas manifestações de algumas tendências da vanguarda para devolver a arte à vida e à praxis, que acaba por descarrilar numa pretensiosa esteticização da experiência, generalizou-se o insucesso das mesmas pela força devoradora da instituição "museu" e pela inevitável alienação simbólica aí produzida, criando-se a necessidade de revalidar a especificidade do domínio da estética.

O processo de autonomização das esferas da experiência que caracteriza a modernidade, e mais propriamente o da esfera estética que se iniciara com a declaração de auto-suficiência pela capacidade cognitiva com que pretendia competir com a ciência, só virá a ser acentuado e teoricamente completado ao longo do século XX e a partir do momento em que não só essa própria categoria de *paisagem* como tema da

[2] A possibilidade de outorgar vida própria aos "meios artísticos" (Burckhardt) não será própria da estética clássica alemã. No entanto, ao contrário de Hegel que reconhece o princípio das artes românticas na subjectividade, Schiller já defende essa separação e independência entre o representado e a natureza do representador, chegando a identificar os meios artísticos com os conteúdos formais.

figuração, mas especialmente a própria representação- como elemento operativo das belas artes- entra, ou melhor, é colocada em crise.

O modernismo, mais propriamente a sua fase tardia, encara a representação e toda a ordem simbólica como uma forma de ruptura, de rasgo e de cisão com a ordem ontológica e fenomenológica do mundo. A imagem ganha cada vez mais o estatuto de enigma e de linguagem que já não fornece a janela transparente sobre o mundo, mas antes uma aparência enganosa de naturalidade: *"Considerava-se (considera-se) que a representação acarretava a alienação de qualquer coisa. Numa representação, com efeito, há "algo" que é permanentemente privado de ser experimentado (vivido) directamente. Dizemos que é substituído por um* representante*, um signo, um sinal, uma simbolização. E a sua presença é iludida como real que já não é."* (Vidal, 1997:78)

O acto de representar passa a ser associado a um mecanismo, a um dispositivo que tende a distorcer o real, a implicar afastamento, a criar dobras e simulacros que pendem sob as questões do poder e da ordem que susbsistiram em *continuum* desde a Idade Clássica. A linguagem imagética passa a denunciar-se na convencionalidade de um sistema que não denota senão a verdadeira e cruel ausência dos *representamen*, creditando-se por isso de um sentido de impossibilidade de contacto, de controlo ou de transformação da realidade[3] . Por outro lado, a re-

[3] A estética estrutural conserva, tanto em Lévi-Strauss como em Jakobson, a representação mimética como independente do real e inferida de um processo arbitrário e de convencionalidade que, como tal, não contribui para um conhecimento exacto do mesmo através da representação artística. Também como crítica à denotação como princípio artístico, Francastel salienta que *"O importante é não perder de vista que os signos figurativos não surgem em função de uma descrição do real, mas sim como testemunhos de sistemas mentais"; "O signo não é reflexo de uma coisa mas de uma opinião."*, cfr Pierre Francastel, "Para una sociología del arte: método o problemática?", ensaio de introdução ao livro *Sociología del arte*, Madrid e Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1975, p.21. Enquanto mediadora, a cadeia de significantes ou, mais precisamente, de ícones, interpõe-se como vírus na interface do homem com o real- lição aprendida em tempos que passam a valorizar a noção de contacto com as coisas, com o particular, e a minorizar as grandes narrativas de sistemas, estruturas e relações.

presentação era também sinónimo de impureza na própria arte, pois sustentava-se na invencível incompatibilidade entre a percepção visual das coisas representadas e a percepção da forma artística- a metáfora da janela albertiniana ganhava uma reinterpretação à luz de uma arte que aspirava purificar-se: a acomodação do olhar permitia ou a visão das coisas para além da janela, ou a natureza, essência e forma pura desta.

O constrangimento representativo que dominava a arte ocidental desde o Quattrocento, e que reincidia em especial com a arte romântica pela representação das figuras do quotidiano no espaço e pela disposição das cores, consegue em Cézanne e em Manet, precursores por excelência do modernismo no género pós-impressionista, ir perdendo o seu peso e dosagem ao mesmo tempo que estes vinham desbravando o caminho para o que se veio a chamar de "purismo". No caso particular de Cézanne, longe de pretender copiar a natureza, com as famosas "sensações coloridas" ou "pequenas sensações", emergia o desejo de interpretá-la através da cor[4] , o que viria a ser apreciado por artistas da primeira geração revolucionária do século XX como Malevich e Duchamp.

Vários artistas da nova geração dos anos sessenta virão recriar esse trabalho de desvelamento e de libertação do real, criando um território desvinculado de pré-concepções estéticas ou visuais, obviando esse sentimento modernista de ruptura com a representação através da libertação de todas as técnicas e estilos que se foram criando para abordar o real ou até um mesmo tema clássico trabalhado por diferentes épocas e movimentos. Como exemplo bem elucidativo, a performance *Site* (Surplus Dance Theater, Nova Iorque, 1964) de Robert Morris. Vestido com um fato de operário, Morris retira sucessivamente de cena tábuas de contraplacado até ao momento em que, retirada a última barreira de visão, surge uma figura feminina nua, estendida numa superfície ho-

[4] Não deixando de desenhar, Cézanne fá-lo através da cor, elemento que designa a forma, o espaço, a superfície, o volume e a luz. Numa carta sua a Gasquet Cézanne explica: *"A natureza não está à superfície, existe em profundidade. As cores são, à superfície, a expressão desta profundidade, remontam às raízes do mundo, são a vida, a vida das ideias."* (Düchting, 1993:104)

rizontal, na pose da *Olimpia* de Manet. (A figura tem como pano de fundo uma outra superfície em contraplacado que pela sua inclinação e proximidade do modelo não deixa dúvidas de se tratar da alusão a uma pintura, e nomeadamente à de Manet.) A performance, para além de trabalhar a ideia de repetição e de apresentação em cena de gestos quotidianos, consegue aludir a esse trabalho árduo (note-se o simbolismo do fato de operário) e modernista de limpar o território artístico que foi sendo sobrecarregado de estilos, regras, e obstáculos.

Figura 1.1: *Site*, Robert Morris e Carolee Schneemann, *Surplus Dance Theater*, Nova Iorque, Março de 1964.

Muito para além do alcance histórico do conflito que entrançou a arte quer em momentos ilusionistas quer em epopeias de expressão autobiográfica, a preocupação emergente na nova arte dos anos sessenta é a ruptura com a representação sustentada no desejo- historicamente latente- de libertação de todas as categorias às quais a obra vinha sendo incrustada. A arte "desfalcada"- adoptando uma visão histórica- de um conteúdo representacional assume-se como uma das principais transformações no desenvolvimento do modernismo. Clement Greenberg é um dos principais defensores do papel determinante de um purismo estético- que se expressa na arte não-objectiva ou abstracta- para a ruptura modernista com a representação. Em "Towards a Newer Laocoon", Greenberg assenta a tese de que essa ruptura coincidiu com o momento em que as artes plásticas deixam de intervir no domínio da literatura e do seu conteúdo temático, transferindo a ênfase para o *medium* e para as suas qualidades físicas, e tendo sempre a música como nova inspiração por ser a arte da pura forma cujos efeitos não vão para além de causar sensações, estimulações físicas, demarcando-se acima de tudo por explorar a própria natureza e qualidades do seu meio.

Também o dado histórico da oposição das vanguardas à sociedade burguesa imprime grande relevância a esta busca de novas formas culturais para a expressão social: em meados do século XIX o romantismo tanto se esgotava nas lutas ideológicas da sociedade burguesa como vinha a encontrar nas vanguardas a sua própria negação. A nova ênfase consignada à forma e ao próprio *medium*, por outras palavras, à pureza e à auto-suficiência da arte, entregavam-na a si própria e revestiam-na de uma forte autonomia: *"Purity in art consists in the acceptance, willing acceptance, of the limitations of the medium of the specific art. (...) It is by virtue of its medium that each art is unique and strictly itself. To restore the identity of an art the opacity of its medium must be emphasized."* (Greenberg, 1940:558) Este momento de purismo que acaba por ser a preparação para a emergência de uma linha de redução, para o próprio minimalismo e para a ensimesmada desmaterialização da obra de arte, tem os seus preliminares enraízados na abstracção dos

objectos e das formas que o expressionismo abstracto trabalhara- no qual se demarcaram na pintura os trabalhos de Piet Mondrian, de Clyfford Still e, entre outros, de Barnett Newman, pela redução do papel da cor e revelação da sua pureza e abertura, tal como na área da escultura a obra de Tatlin[5] e Anthony Caro.

A esta abstracção corresponde, no entanto, uma infra-presença do real que se mantém em forma suspensa e codificada, mas que ainda assegura com o pincel (ou com o cinzel) trechos de ligação e cumplicidade. Apesar de ser não-figurativa, a arte abstracta continuava a manter uma relação com a realidade da qual ela é, segundo o próprio nome, abstraída, assim como contribuía para a organização da nossa compreensão do mundo e da nossa experiência visual do mesmo (Goodman[6]). Neste sentido, o abstraccionismo desconjuga-se com a figuração mas não necessariamente com a representação. Como excepção, só as superfícies monocromáticas puras conseguiriam escapar à trama ilusionista (e, nesse caso, os *Monochromes* de Yves Klein assumem o verdadeiro estatuto de paradigma). Contudo, de um modo geral, o abstraccionismo, apesar de vir a tornar-se um método de "auto-realização" do artista, tem a seu favor a denúncia da inevitável crise do racionalismo nos anos 30 e 40 e a subversão da ordem da ilusão, conseguindo sobretudo delegar "responsabilidade" e determinação aos elementos formais e estruturais de qualquer imagem plana ou objecto pelo preço da subestima do real e do humano enquanto temática da imagem.

[5] Nas palavras de Robert Morris *"Tatlin was perhaps the first to free sculpture from representation and establish it as an autonomous form both by the kind of image, or rather non-image, he employed and by his literal use of materials. He, Rodchenko, and other Constructivists refuted Apollinaire's observation that "a structure becomes architecture, and not sculpture, when its elements no longer have their justification in nature""*. (Morris, 1966a: 3)

[6] *"As versões-de-mundo construídas através do funcionamento simbólico das obras de arte abstractas são sistemas de símbolos exemplificativos que, exibindo literal ou metaforicamente certas características, tais como formas, cores, texturas, sons ou sentimentos, (...) instigam à reorganização deste de acordo com essas características"; "(...) (as obras abstractas) contribuem de forma tão poderosa para organizar a nossa experiência visual do mundo"* (Goodman: 1995: 21).

Da mesma forma, a revolta e a libertação da nova arte perante a tradição iconológica ocidental vêm a ser rotuladas como uma austerização da arte, e a caracterizar-se, nas palavras de Ortega, por um processo de desumanização[7]. Tal desumanização prende-se não só com a recusa de representação de formas vivas, da figura humana e de toda uma realidade experienciada que pudesse ser uma potencial fonte de reconhecimento e de deleite por parte do espectador, como também com uma aposta da nova arte na sua antipopularidade. *Antipopularidade* pois, ao contrário da arte romântica, a nova arte[8] vem, segundo Ortega, requisitar um sentimento estético puro, dirigindo-se por isso a uma casta minoritária- a dos artistas. Ao querer valer-se de uma purificação da obra através de novos créditos dados ao verdadeiro sentimento estético, esta "arte artística"- como assim lhe chama- anulou ou reduziu ao mínimo a ficção de realidades humanas, às quais o romantismo[9] e o

[7] Na sua primeira edição portuguesa ver José Ortega y Gasset, *A desumanização da arte*, Lisboa, Vega, 1996.

[8] Subentende-se nas entrelinhas que a nova arte a que se refere Ortega sejam as obras duchampianas e as de um pré-dadaísmo, contudo a sua atenção parece recair mais no despertar de uma nova sensibilidade colectiva do que propriamente em obras ou movimentos particulares: *"(...) a grande virtude da nova arte não está nas suas realizações artísticas propriamente ditas*". Tal "nova arte" causa repulsa às massas não por falhar na estimulação do seu juízo de gosto, mas por não lhes facultar a sua compreensão. Esta incapacidade para entender é, segundo Ortega, própria da massa: "*Mal os elementos puramente estéticos dominem e não consigam captar bem a história de João e Maria, o público fica desorientado e não sabe o que fazer diante do palco, do livro ou do quadro.(...)Uma obra que não o convide a esta intervenção deixa-o sem papel.*" (Ortega: 67 e 68) Esta nova arte é identificada e reconhecida pelo seu efeito sociológico, o que não só lhe vale o "prefixo" de "nova" como lhe reserva a condição de *"arte difícil de amar, que se constitui, aliás, pela intenção de não ser amável, de ser desumana, inumana, antiorgânica."*, conforme descreve Maria Filomena Molder em prefácio à obra orteguiana na referida edição.

[9] Se por um lado o romantismo enquadra-se nos termos da crítica orteguiana, por outro parece-nos subvalorizado o seu papel demarcante no processo de dissolução da metafísica, no traçar dos contornos da época nihilista com que se cruza a actualidade, e na profunda influência com que marcou as vanguardas artísticas do princípio do século- muito provavelmente a sua grande qualidade é estender-se pelo vanguardismo sob a sua forma negativa. Por outro lado ainda, não serão de esquecer as suas

naturalismo se vinham acomodando, para fazer com que a obra de arte não fosse senão obra de arte, i.e., sem todas as impurezas, todo o apoio extrapoético propiciador de desvios à sua contemplação objectiva.

Anterior ao próprio abstraccionismo, o despoletar desta tendência purista e redutora (para não dizer já "minimalista") é devedor de dois gestos para sempre memoráveis no modernismo- que não deixam de estar subjacentes ao pensamento de Ortega: a sobreposição de um quadrado preto sobre um fundo branco por Malevich (*Void*, 1915) e a eleição de um secador de garrafas como obra de arte por Duchamp (*Porte-Bouteilles* ou *Séchoir à Bouteilles*, 1914). Estavam assim performativizadas as primeiras práticas disruptivas com a arte essencialmente representativa e assente em valores absolutos, tal como acabava de desabrochar uma nova sensibilidade- muito mais do que um estilo- norteada, respectivamente, por duas linhas que não jogam sem correlação: a de que a arte não deve ser complexa mas sim redutível ao seu mínimo- linha que viria a ser explorada pelo abstraccionismo e, como veremos em seguida, pelo minimalismo; e a de a obra não se diferenciar dos objectos comuns e banais por um suspeito valor de unicidade, mas por um "gesto de criação" ou por uma atitude conceptual[10] que nomeie o *ready-made*, o objecto do quotidiano já produzido, para o foro institucional da estética, através daquele que Duchamp apelidou como o gesto de *coloração* dos objectos.

afinidades com o totalitarismo, tal como o peso que concede à expressão, ao particular em detrimento do absoluto, e ao valor histórico da unidade de um povo.

[10] Como explica o crítico John Ashbery *"(...) what matters is the artist's will to discover, rather than the manual skills he may share with hundreds of other artists. Anybody could have discovered America, but only Columbus did."* (Conforme citado por Barbara Rose, 1965: 278.)

1.2 A confirmação da crise: a reivindicação do puro e o minimalismo

Esta tendência purificadora e de redução das componentes da obra não se extingue porém na alvorada do século, mas caracteriza antes toda uma linha de comportamento artístico que se viria a estender até aos anos sessenta. Apesar da heterogeneidade das lógicas artísticas surgidas no século XX, cada corrente entregou-se a uma especialização das suas estruturas, a uma pesquisa do *novo*[11], a um desejo insistente de desorientar o público, e, em particular, a um trabalho de destruição e de negação à imagem de um autêntico manifesto dada!

Com o "nihilismo estético" e redução da obra a objecto pelo dadaísmo, a acontecimento pelo *happening*, a produtos e acções simples pela Arte Pobre, a estruturas primárias pela arte minimalista, a conceito pela arte conceptual, assistimos à expansão de um infra-realismo e à crispação da desumanização da arte, no verdadeiro sentido orteguiano. Tais movimentos atestam uma revolução na cultura moderna e na sua

[11] Importa salientar o papel desta categoria que surge como pedra de toque para a linha vanguardista do século XX tal como é professada por Theodor W. Adorno na sua *Teoria Estética*. Adorno interpreta o *novo* como a possibilidade aproveitada pelas vanguardas de actualizar uma potencialidade sempre existente, à imagem de uma nova melodia "descoberta" no teclado de um velho piano. Tal vem significar que apesar de incorporar um projecto de negatividade contra o existente, o *novo* não deixa de emergir- e de estar vinculado- à ordem instituída. É desta que ele emerge, é com esta que ele joga. É desta forma que Adorno identifica a categoria do novo a um projecto utópico e, portanto, inconcretizável da arte. O *novo* não será propriamente o inédito mas mais um trabalho de negativização sobre o velho. Ora, segundo Adorno, tal utopia não logra em realizar-se nem pela sua força negativa, nem pela consequente irreconciliação da arte com a vida que a crise da aparência anuncia. Isto porque Adorno pretende associar o desejo do novo não imediatamente à cristalização de uma nova ordem (social ou estética), mas mais precisamente a uma reacção artística contra a pressão do corpo social e da sua ordem já instituída, na mesma linha da teoria crítica com que Marcuse vem identificar a essência artística como *protesto* à ordem e ao discurso da "civilização". Tal como esclarece Adorno: *"O tabu acerca do* telos *histórico é a única legitimação daquilo por que o Novo se compromete no plano político e prático, do seu aparecimento como fim em si."* (1970: 46)

sensibilidade humanista, tal como acusam assim uma profunda "*antipatia pela interpretação tradicional das realidades*" (Ortega: 115), um desencantamento com a própria cultura reinante, em especial com a avultada aposição da sua ordem discursiva ao real- de onde emergia a ameaça de ocultamento do mesmo.

Muito mais do que a aversão ao patentear do humano, da vida e da realidade na arte, esta linha da redução- na qual a obra minimalista tem um peso indiscutível-, como uma das principais marcas do próprio movimento modernista (Greenberg e Fried), reforça – através de um apelo, quase grito, ao concreto e ao relacional – a intenção de desconstruir a ideia de obra de arte total com que as vanguardas pretendiam esteticizar a generalidade da experiência pela sua ligação com a vida.

Este *concreto* a que também podemos chamar de *puro* é o seguimento de uma reivindicação por um certo modernismo de uma experiência estética pura. No entanto, não se trata porém de um retorno a uma pureza indizível ou imaterializável como se se quisesse redimir da má sorte da *mimesis* em Platão, nem se trata tampouco de uma pureza vaga (no mesmo sentido que Kant rejeita a ideia de beleza *vaga*) . Esta experiência estética pura deduz-se do âmbito próprio da *aisthesis* enquanto sensação e percepção através do sensível, e tem no formalismo da estética kantiana um dos seus principais pressupostos teóricos: *"O juízo chama-se estético também precisamente porque o seu fundamento de determinação não é nenhum conceito, mas sim o sentimento (do sentido interno) daquela unanimidade no jogo das faculdades do ânimo, na medida em que ela pode ser somente sentida"* (Kant, 1790:119 §48) Veja-se a aplicação kantiana do juízo estético à forma, tal como a sua definição de *beleza aderente* atribuída a objectos com um fim particular subjacente, i.e., a todos os objectos que não se incluam no âmbito dos seres vivos ou das coisas do mundo natural (estes dotados de uma *beleza livre*), e que estejam condicionados a uma finalidade objectiva através de relações formais puras e simples, e muito resumidamente veremos desencantado o pano de fundo das derivações mais heterogéneas deste *purismo*.

Como antecipadores desta linha concreta e a-relacional da arte, os *Black Square Paintings* (1960-67) de Ad Reinhardt viriam a reduzir o conteúdo da obra às propriedades físicas do objecto- a própria cor escolhida não permitiria ao espectador nem o reconhecimento nem a rememoração- e apesar de ainda não se assumirem no espírito do minimalismo lançam-lhe o mote. A própria definição da arte formulada por Reinhardt sugere-lhe essa natureza tautológica e, portanto, irredutível e auto-suficiente de que o minimalismo se virá nutrir: *"The one thing to say about art is that it is one thing. Art is art-as-art and everything else is everything else. Art-as-art is nothing but art. Art is not what is not art."* (Reinhardt, 1962:806)

Esta definição viria a ser retomada por Joseph Kosuth para a sua definição da arte como ideia[12] ou conceito, apesar de ao longo do seu artigo "Art as Art" Reinhardt rejeitar claramente a arte como receptáculo do que quer que fosse, incluindo a ideia: *"No lines or imaginings, no shapes or composings or representings, no visions or sensations or impulses, nor symbols or signs or impastos, no decoratings or colorings or picturings, no pleasures or pains, no accidents or ready-mades, no things, no ideas, no relations, no attributes, no qualities- nothing that is not of the essence."*[13] Esta definição da arte através daquilo que a não identifica sugere-se como uma metaforização do trabalho minimalista de autodefinição pela negativa, i.e., pela sua assunção através daquilo que rejeita: ideias, coisas, relações, atributos ou qualidades. E é

[12] Joseph Kosuth define a arte como "Art as idea as idea" com o intento de ampliar o âmbito da definição de Reinhardt "Art as art". No entanto, as concepções destes dois artistas afastam-se pelo facto de Kosuth ter usado os chamados *found objects* (ready-mades) para definir a natureza da arte, e por ter utilizado as conhecidas definições de dicionário para criticar o estado da pintura de então. Já Reinhardt, cuja ligação com a pintura é conhecida, pretende dizer que a arte deve ser reduzida às propriedades físicas elementares do objecto, o que lhe vai valer o papel percursor no que diz respeito aos princípios minimalistas. Respectivamente, diferenciam-se pela conceptualidade e materialidade da arte que concebem. Para uma melhor percepção do argumento de Kosuth ver Joseph Kosuth, *Art after Philosophy and After: Collected Writings 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1991.

[13] Reinhardt, 1962: 809: somos nós que sublinhamos.

desta forma que conceitos como "negação" e "redução", com os diversos caminhos e atalhos que tomaram na arte do século XX, vêm muito rapidamente desembocar, em estilo de apoteose, no movimento minimalista que atravessou nos anos 60 quer a pintura e a escultura, quer a dança ou as performances, e que se fundamentava na austeridade e anonimato formais, tal como numa tendência reducionista de todas as componentes e convenções que até então alicerçavam a arte.

A arte mínima ou minimalista[14], tão polémica quanto simples, tão nihilista quanto provocatória, foi considerada como a culminação da redução modernista que começara com Manet, e que encontrava agora

[14]A designação "Arte Minimalista" não pode ser atribuída a um autor em particular. Durante os anos sessenta a sua autoria era frequentemente atribuída ao crítico Richard Wollheim pela publicação de um ensaio na *Arts Magazine* entitulado "Minimal Art" (*Arts Magazine*, vol.39 n°4, Janeiro, 1965, pp.26-32; reimpresso em Battcock, 1968: 387-399), no entanto, o ensaio focava artistas como Reinhardt, Rauschenberg e Duchamp, e abordava o conteúdo mínimo das suas obras. Apesar de Wollheim não demonstrar particular interesse pelos artistas que viriam a ser reconhecidos como minimalistas, foi sem dúvida o primeiro crítico a lançar o rótulo. De resto, já em 1960 Judd empregava o termo "minimalista" para abordar o trabalho de Paul Feeley, e mais tarde para se referir às construções de Robert Morris.

Apesar de muitos artistas não se sentirem particularmente favorecidos com esta denominação que lhes soava depreciativa, o termo veio a ser sobejamente utilizado nos anos 60 quer pelos próprios, quer pelos poucos críticos que acompanharam o movimento. Talvez pela fraqueza ou mesmo força inesperada do termo, pela inexistência de uma academia onde se acordassem os termos teóricos do movimento, ou até mesmo pela resultante pluralidade de "estilos"- se assim ousarmos chamar-, os autores que viriam a ser tratados como minimalistas não se sentiam parte integrante de um grupo. O próprio Morris no seu artigo "Anti Form" publicado na Artforum em 1968 referiu-se ao estilo desta arte como *"a frequentemente chamada arte minimalista"* (Morris, 1968, *Artforum:* 34) - uma atitude de certa demarcação ao movimento também assumida por Dan Flavin e LeWitt.

Na actualidade, o substantivo "minimalismo" e a sua adjectivação para "minimalista" faz parte da linguagem corrente como sinónimo do adjectivo "mínimo", tendo sido desintegrado do seu "contexto fundador". O termo "minimalista" passou, entre muitos outros usos, a integrar o vocabulário da moda, a ser sinónimo do género de música "concreta", assim como, imprevisivelmente, de algumas performances techno de disco jockeys.

nos materiais industriais como o aço, o plástico, o cimento e a madeira, no geometrismo das formas e no tamanho das construções, o seu estádio apurado ou, tendencialmente, puro. "Mais" viria significar "Menos" para o minimalismo- tal como refere Barbara Rose em "ABC Art" (Rose, 1965: 277) -, e apesar do termo "redução" não parecer muito abonatório ao olhar de muitos minimalistas pela sua inevitável associação à ideia de desgaste, de diminuição, ou mesmo de uma arte deficitária em algo- e de, por tal razão, alguns críticos adoptarem os termos "renunciação" ou "rejeição"[15] -, ele vem ilustrar a estratégia simplificadora e "minimalizadora" que fundamenta o movimento: *"Ideas, thoughts, philosophy, reasons, meaning, even the humanity of the artist do not enter into my work at all. There is only the art itself, That is all.",* esclarece o artista Tadaaki Kuwayama[16]. Simplificadora e minimalizadora ao ponto de, rejeitados da obra o ilusionismo, a narrativa, o elemento humano, o expressionismo emocional- as chamadas "catarses autobiográficas" do expressionismo abstracto a que o minimalismo se vem opôr-, os anos 60 virem encontrar a opacidade e resistência do medium, a "essencialização" da obra e a sua auto-delimitação no foro da própria matéria.

Talvez mesmo por ter sucedido nos seus propósitos de evidenciar a estrutura primária da obra, a arte minimalista pagou de certa forma o preço de se julgar que o que ela tinha em défice era mesmo arte: *"The term "minimal" seems to imply that what is minimal in Minimal Art is the art. This is far from the case. There is nothing minimal about the "art" (crafsmanship, inspiration, or aesthetic stimulation) in Minimal Art. If anything, in the best works being done, it is maximal. What*

[15] Tal opção pelo termo "rejeição" é o caso da autora Lucy Lippard por considerá-lo menos negativo: *"Rejection does not, unlike reduction, suggest attrition but rather a strengthening process by which excess and redundancy are shed and essence retained."*, (Lippard, 1966, p.10) De resto, o termo "redução" não encontra adeptos em autores como Noland, Stella, Judd ou mesmo o próprio Morris, pois, segundo declaram, as suas motivações artísticas não procedem do simples facto de serem "herdeiros" de um, chamemos-lhe, "processo histórico de purificação estética".

[16] Conforme citado por Rosenberg, 1967: 304.

is minimal about Minimal Art, or appears to be when contrasted with Abstract Expressionism or Pop Art, is the means*, not the end."* (Perreault, 1967: 260) E precisamente para reagir contra aqueles que deduziam a simplicidade de uma pressuposta inexistente produção artística, Barbara Rose esclarece: *"If the art they make is vacant or vacuous, it is intentionally so. In other words, the apparent simplicity of these artists' work was arrived at through a series of complicated, highly informed decisions, each involving the elimination of whatever was felt to be nonessential."*(Rose, 1965:285)

Em exposição pela primeira vez em 1959 com os "Black Paintings" de Frank Stella no *Modern Art Museum* de Nova Iorque, a atrair pela primeira vez a atenção da crítica em 1963 na *Green Gallery* com as obras de Robert Morris, e finalmente a confirmar-se como tendência em 1966 no *Jewish Museum* sob a designação de "Primary Structures", o minimalismo veio firmando terreno e facturando projecção e polémica- a quantidade de rótulos para o movimento não é desigual à proliferação das suas interpretações: "arte das estruturas primárias", "cool art", "ABC art"[17] , "literalist art", "topological art", só para referir alguns, vinham satisfazer a avidez de um vocabulário, de uma fórmula ou de um corolário que facilitasse a assimilação de uma arte que resistia fortemente ao sentido, ao prazer visual e às convenções, procurando a pureza, o concreto, o imediato, o simples, o irrelacional e o objecto mais do que a obra- "*No art has ever been more dependent on words than these works pledged to silent materiality.(. . .)It is as if Walt Whitman's apostrophe to an axehead were rewritten by a german art historian who imagined himself Oscar Wilde. The rule applied is: The less there is to see, the more there is to say."* (Rosenberg, 1967: 306)

[17] O ensaio "ABC Art" (Rose, 1965) é contemporâneo aos primeiros passos dados pelo minimalismo e tratava defini-lo e caracterizá-lo de acordo com alguns pensamentos artísticos e filosóficos que dominavam a época, tais como os de McLuhan, Panofsky, Ad Reinhardt, Gertrude Stein, Wittgenstein, Beckett, entre outros.

1.3 A estética do meio: o feio, o ocaso da mediação e a tirania da forma/do meio

Numa primeira leitura, o minimalismo enquanto movimento aparece como suspeito, quase mesmo duvidoso. Isto porque surge desinteressado de valores, valores de uso ou valores de pura fruição, valores humanos e estéticos, ou mesmo quaisquer valores que se situem para além da pura forma geométrica, o que lhe vem merecer as conotações de uma arte nihilista, negativa e desinteressante. A simples negação de um conteúdo poderá corresponder, para alguns hermeneutas, ao seu próprio conteúdo- à imagem do paradigma comunicacional da impossibilidade da não-comunicação que potencializa a vontade de não comunicar como um acto comunicativo *per se.* Na mesma linha, Adorno defende que a ruptura com a aparência não desvincula a obra de arte de um sentido, mesmo contradizendo a sua vontade: *"As obras de arte que se despojam da aparência de todo o aspecto significante, nem por isso perdem a sua semelhança com a linguagem. Exprimem com a mesma precisão que as obras tradicionais o seu sentido positivo como sentido da sua absurdidade. A arte encontra-se, hoje, para isso capacitada: pela negação consequente do sentido, presta justiça aos postulados que outrora constituíam o sentido das obras. As obras de mais elevado nível formal, desprovidas de sentido ou a ele alheias, são, pois, mais do que simplesmente absurdas, porque o seu sentido cresce na negação do sentido."* (Adorno, 1970: 176)

Acresce que muitos são os críticos que, insatisfeitos com o oficial esvaziamento do conteúdo, procuram encontrar no minimalismo uma estratégia de significação por um pressuposto simbolismo à paisagem urbana e industrial dos anos sessenta, acabando por fazer assentar a sua performance naquela que seria a linha de uma estética do feio[18]. Tal fealdade seria aferida de um suspeitado simbolismo à violência e à destruição que a dominação técnica e industrial da natureza não

[18]Sobre a estética do feio ver Karl Rosenkranz, *Ásthetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853, e Theodor W. Adorno, *Teoria Estética*, op.cit..

consegue evitar, e que se faria indiciar (e não representar) no minimalismo pela natureza industrial dos materiais, pelas próprias técnicas de (re)produção industrial, pela ausência do pormenor, do detalhe, pela exacerbação da matéria rígida, pelas cores cinzentas e demasiado neutras.

Ora, o feio esteve correlacionado durante toda a tradição estética ocidental com os elementos que não estavam totalmente organizados (que se encontravam no seu estado bruto, i.e., não trabalhados ideologicamente) e que por isso mesmo causavam *dissonância*. Apesar de presente na arte arcaica como forma de expiação dos medos e anseios da comunidade e como forma de ligação mítica com as entidades totémicas, ele é interditado numa longa fase da modernidade pelo facto de expressar o sofrimento e a dor dos oprimidos, e de vir, como tal, denunciar a dominação e o moralismo burgueses.

A lógica da interdição do feio será a mesma que cria a clínica, os asilos psiquiátricos, as penitenciárias, onde os criminosos, os loucos e os vagabundos eram internados como símbolo de uma ameaça eminente ao estado de razão. Quer o feio quer a loucura apresentavam-se como os antídotos de um dogmatismo racional que os séculos XVIII e XIX quiseram defender e que o século XX viria a comprovar (pelo projecto de uma crítica da razão, nomeadamente através do trabalho sobre a loucura de Foucault, ou através do próprio "princípio da razão insuficiente" de Blumenberg) ser a sua própria fraqueza: *"elle* (la folie) *est le lieu de vérités apocryphes, elle a la fonction d'un mirroir qui démasque ironiquement les faiblesses de la raison.*" (Habermas, 1985: 288)[19]

Seria esta a aporia da modernidade, a de excluir e esconder por detrás dos murais da razão as suas raízes irracionais, o patológico e o mito. O feio e o louco seriam pois as figuras esmagadoras do seu ambicioso projecto de poder e de dominação. É por esta fórmula que o belo surge do feio- e não ao contrário (Adorno)- na medida em que o

[19] No mesmo sentido de reformar a própria natureza moderna da razão, ressalve-se o dito de Blumenberg: *"É racional não ser racional na medida extrema."*

belo integra o ânimo numa "tranquila contemplação" (Kant), enquanto que o elemento sem forma e desorganizado (o sublime kantiano) provoca desprazer e assegura-se numa força "anti-feudal". Belo e feio fundam-se por reacção, e a exacerbação de um resulta no outro (ou na estilização do outro): veja-se o exemplo do *kitsch* que consegue paradoxalmente ressaltar a fealdade do belo, ou da arte pop que consegue ressaltar a beleza do feio, do produto industrial de consumo banal e indiferenciado.

No entanto, parecer-nos-ía mais enquadrável no programa minimalista uma estética do negro (Adorno) – como contraposição a um reinante hedonismo estético – do que uma estética do feio, especialmente pela significação cultural que acumula, i.e., pelo facto de ter por detrás motivações políticas (de contestação) bem vincadas, tal como a sobrevivência de um conteúdo, de uma aparência (seja por via do ícone ou do índice). O ideal do negro aplicar-se-ía mais consensualmente à prática minimalista pelo facto dos seus meios serem empobrecidos e de não vingarem pela produção de prazer.

No que diz respeito à sua fealdade, é certo que oficialmente não existe motivação para o conteúdo histórico que o próprio feio carrega em si, apesar deste ser um efeito inevitável da recepção. A estranheza e desafecção que uma obra formalmente mínima provoca ao receptor advêm da improbabilidade de autoprojecção ou identificação com a obra. Digamos então que a organização formal da obra minimalista apesar de poder transportar a voz de uma metáfora à paisagem dura e pesada, poluída e inumana, carrega sobretudo o projecto estético modernista que visa a separação e a irreconciliação. Por outro lado ainda, tal como vimos atrás, este movimento decorre na linha da redução formalista de inspiração kantiana, e, sendo consensuais com esse projecto que identifica o belo pela forma, o minimalismo surgiria como a concretização do belo da *Aufklärung*, e não propriamente do feio. Por outras palavras, o minimalismo realizaria no seu aspecto particular (ainda que ambiguamente) o belo do formalismo kantiano, e no seu aspecto geral o feio como efeito da sua recepção.

Mas esta fealdade que parece conjugar-se inevitavelmente com o minimalismo não é exclusivamente o resultado de uma *mimesis* à aparência da paisagem industrial mas sim, e principalmente, o aproveitamento de algumas formas e figuras que existem desde a era neolítica e que vieram culminar na tecnologia da produção industrial dos anos sessenta. É Robert Morris quem primeiro destaca na terceira parte do seu ensaio "Notes on Sculpture" este objectivo do minimalismo: o de trabalhar a infraestrutura cultural da forma (e da formação) que se manteve muito pouco alterada desde a presença sedentária do homem na Terra- "(It does not*) wish to imitate an industrial "look". This is trivial. What has been grasped is the reasonableness of certain forms that have been in use for so long."* (Morris, 1967: 39)

Ora, tal infraestrutura cultural expõe a manutenção da forma do cubo, do paralelipípedo e do ângulo recto (e da sua composição pela grelha) como as estruturas que demonstraram ser as mais económicas e eficazes para o controlo da energia e para o processamento da informação, e que como tal se conservaram até aos anos sessenta na produção mecânica e arquitectónica como as mais rentáveis e inibidoras de desperdício. Além do mais, são formas simples que permitem uma extensão rápida através da qual não perdem a mesma morfologia, a mesma forma, a mesma totalidade.

O ângulo recto, o cubo e o paralelipípedo (ou, se quisermos, a forma do tijolo) mantiveram-se como o paradigma da infraestrutura cultural da formação na medida em que também se conseguem impor ao desafio que a realidade propõe: o de dominar a base horizontal do solo e o de vencer a gravidade. Tais formas garantem a eficiência requerida pelo consumo industrial na medida em que permitem a repetição e a divisão do trabalho (as suas *standrização* e especialização). É neste sentido que haverá alguma razão em creditar ao minimalismo uma afinidade com as formas da paisagem industrial e mesmo com o trabalho sobre essas formas exercido pela Arte Pop. No entanto, o minimalismo apresenta-se-nos com um sentido cultural específico que se manifesta no descortinar dos pilares da construção, da formação, da figuração,

que tão profundamente têm vindo a organizar (e a acimentar) a experiência constituinte da humanidade que se tornaram desapercebidos. Por outro lado ainda, o minimalismo consegue salientar que o controlo da energia e o processamento da informação através destas formas duras e geométricas haviam-se transformado na principal tarefa cultural da história da humanidade.

No entanto, para além desta inevitabilidade da pesquisa de um conteúdo que caracteriza a análise comunicacional- e que expressa perfeitamente a dificuldade em abandonar o dualismo estruturalista da forma/conteúdo, tal como em apreender esta nova arte com o vocabulário e categorias derivadas da arte tradicional- e para além também desta negatividade desarmante- que é o objectivo oficial da sua linha de ataque-, o minimalismo não surge, como vimos, sem o seu reverso de positividade, i.e., sem um conjunto de valores e de princípios que fundam e constroem a sua estratégia de relação com a experiência e com o real ao ponto de os marcar com alguma profundidade.

Partindo de uma subversão dos valores existentes, o minimalismo coloca questões sobre a utilidade da arte e do seu papel no seio da cultura. Ele manifesta-se pelo desejo de uma crítica artística e de uma interpretação da realidade que veio concorrer para uma nova natureza cultural da experiência e da linguagem. A assunção da arte pelo seu mínimo não prevalece sem correlações à euforia pelo particular, pelo individual e singular, pelo elemento ínfimo do real com que se reflecte na actualidade a experiência. No minimalismo, a pesquisa pelo mínimo – que tem como fim o encontro da forma no seu estado puro – acaba por promover o ensimesmamento do âmbito interno da obra – da estrutura e da forma – como um absolutismo ou totalização do particular. A sua expressão em obras de enorme tamanho e a sua respectiva colocação (leia-se "ocupação") num cenário real, como o da paisagem natural ou da sala de museu, acaba por transfigurar na raíz a relação tradicional obra/espaço, conseguindo ilustrar fenomenalmente a dicotomia do Todo e do Particular em torno da qual tem girado a cultura artística e filosófica ocidental.

A força da absolutização do particular é intuída pela sua transfiguração – ou sobrefiguração- em tamanhos "gullivereanos" que, tal como no conto, contribuem para o destaque e *mise en abîme* do que não foi ampliado, i.e., de toda a realidade circundante que resiste como referente para compreendermos o que foi e o que não foi objecto da ampliação. Nessa realidade circundante compreende-se a ideia de natureza, a ideia de espaço público – nomeadamente o espaço-museu –, a ideia de espectador, tal como a própria ideia de realidade num sentido global. E o que se verifica é exactamente um desejo de exceder esta realidade através de um *medium* hipermaterializado que ostenta a recusa de qualquer mediação, e que consegue sublimar a *presença* como a sua força maior: *"(. . .) it's their persistent slightness that is essentially unavoidable and their bald matter-of-factness that makes them in a multiple sense* present." (Judd, 1970: 69)

Ao contrário da tendência conceptual explorada nos anos sessenta de desmaterializar a obra, o minimalismo reifica-lhe a componente material que pretende que exista à margem de qualquer conteúdo- o que alguns também vieram chamar de "economia de expressão". O minimalismo não reage, portanto, contra o medium mas contra a mediação, invocando um fim da figurabilidade ou, pelo menos, uma inviabilidade das figuras tradicionais da natureza e do homem. A esta crise da mediação protelada através da crise da aparência e da realização do permanente vem corresponder-lhe uma reificação do meio que exprime a tutela às "palavras de ordem" de Mcluhan *the medium is the message*.

Num dos únicos momentos de referência estética da sua obra *Os meios de comunicação como extensões do homem,* Mcluhan ressalva o cubismo como tendo sido performativizador dessa fórmula: *"(. . .) o cubismo, exibindo o interior e o exterior, o superior e o inferior, a frente, as costas e tudo o mais, em duas dimensões, desfaz a ilusão da perspectiva a favor da apreensão sensória instantânea do todo. Ao propiciar a apreensão total instantânea, o cubismo como que de repente anunciou que o* meio é a mensagem."[20]

[20] McLuhan, 1964: 27, somos nós que sublinhamos.

O minimalismo realiza também, e em maior escala, esta força centrípeta do *medium,* o que vem a resultar numa pura medialidade da obra e da sua própria experiência estética através dessa "apreensão instantânea do todo". É no meio que passa a ser jogada a experiência, é no meio e na medialidade que reside e deve ser procurado o seu fundamento, é no meio e através dele que se joga o *aparecer* : *"O aparecer da obra de arte não quer dizer aqui o emergir de uma verdade superior, mas sim, antes de mais, unicamente, o modo como a obra de arte se apresenta à faculdade da percepção dos seus observadores.(. . .) A sua essência não está nem no aparecer de uma essência nem no aparecer de uma aparência,. Está sim para o aparecer para uma percepção (. . .) O Ser da obra de arte é o seu aparecer."* (Seel, 1993:58)

Contudo, se é neste ensimesmamento do meio que reside a potencia do minimalismo, é na natureza da linguagem desse meio que ele se pode ver enfraquecido- *"(. . .) no rigor desta revolta, as obras de arte recaem na simples coisalidade, como se se tratasse de castigar a sua* hybris *em ser mais do que arte. (. . .) Logo que a obra de arte se arreceia tão fanaticamente da sua pureza que aí se perde a si mesma e vira para o exterior o que não mais se pode tornar arte, a tela e o material sonoro bruto, ela transforma-se em seu próprio inimigo, em continuação directa e falsa da racionalidade instrumental (Zweckrationalität)."* (Adorno, 1970: 122)

A linguagem da arte minimalista não pretende mais do que expressar o meio, despojando-o de qualquer realidade exterior que lhe confira outros sentidos, outros "excedentes hermenêuticos", pretendendo acima de tudo mostrar em vez de representar, à imagem do modelo linguístico apresentado por Wittgenstein no seu *Tratado Lógico-Filosófico*. As semelhanças não são no caso puras coincidências se considerarmos a grande divulgação da obra nos anos sessenta e a sua especial apreciação por esta casta de artistas- entre muitos outros, Carl Andre, Donald Judd, Dan Flavin e Robert Morris. A nível contextual, quer o modelo de linguagem wittgensteiniano quer o minimalismo insurgiram como uma reacção: o primeiro contra a linguagem da filosofia

tradicional pelo facto desta enunciar "proposições filosóficas", i.e., de enunciar factos não denotativos; o segundo como crítica à linguagem complexa da arte que o precedeu, em especial a catarse autobiográfica e subjectivista do expressionismo abstracto. Estas duas reacções, apesar de não comungarem dos mesmos objectivos, têm pressupostos comuns que atravessam a natureza dos objectos e da própria linguagem: o minimalismo alimenta-se assim de muitas premissas de base do modelo lógico-filosófico de Wittgenstein tais como as que passamos a descrever:

1. ***"O objecto é simples"*** (Wittgenstein, 1922:§2.02.)***; "...não podem ser compostos"***(Op.cit.:§2.021.)-O minimalismo é ele próprio definido pela apresentação de objectos com formas elementares e geométricas, e.g., o ângulo recto, o quadrado, o cubo, o triângulo, o cone, o círculo, pois a qualidade artística passa a depender de uma presença concreta, a qual parece tornar-se a asserção literal da sua existência (Barbara Rose). A forma é simples porque é nela que vai recair o peso da significação através de uma capacidade, inédita no âmbito da arte moderna, de fazer subsumir nela própria todas as qualidades e propriedades do objecto;

2. ***"Os objectos são incolores"*** (Op.cit.:§2.0232.), é a tese que em Wittgenstein vincula os objectos simples à sua natureza lógica, a uma forma lógica, a proposições elementares das quais se compõem as expressões atómicas, postulando-se que seria impossível coexistirem no mesmo ponto do campo de visão duas cores diferentes- duas proposições elementares, na sua linguagem-, sob o risco de se incorrer numa contradição lógica. Analogamente, com o minimalismo os objectos são condicionados pela apresentação dos seus elementos mínimos, minimamente essenciais, o que também se traduz na própria cor, doravante uniforme e marcadamente neutra no caso das obras de Robert Morris (o cinzento metalizado, o pastel, o branco e o preto), e também uniformes mas mais garridas em algumas obras de Donald Judd e de John McCracken. Ao optar-se por materiais industriais tais como o aço, o plástico, o cimento, o tijolo, entre outros, opta-se também na maioria dos casos por cores neutras e inexpressivas para não desviarem a atenção sobre a forma, e para ainda a condicionarem. Conforme defende Morris: *"It* (a cor) *is additive. Obviously things exist as colored. The objection is raised against the use of color that emphasizes the optical and in so doing subverts the physical"*(Morris, 1966a: 4-5);

3. ***"Espaço, tempo e cor (coloração) são formas dos objectos"*** (Witt., 1922:§2.0251.). A forma em Wittgenstein é o elemento dos objectos que permite o elo de ligação entre o mundo imaginado e o mundo real, sendo quer o espaço quer o tempo e a coloração formas definidoras do objecto. Numa linha paralelamente muito próxima, também o minimalismo vem a servir-se dos elementos de espacialidade, de luminosidade (logo, de coloração), e do campo de visão da pessoa que observa, para a determinação da forma dos seus objectos, i.e., das suas linhas, dos seus planos e das suas cores. A arte mínima – em especial, como veremos de seguida, a da linha morrisiana –, instiga-nos a apreender a obra através do seu espaço envolvente, através da disposição dos próprios objectos na sala e do tempo do visionamento, pois esses elementos são componentes do objecto, determinam-lhe a perspectiva e moldam-lhe o sentido- é por esta razão que a crítica acaba por rotular parte do minimalismo como *"environmental"* a partir do momento em que a sua percepção depende da sua conjugação com o espaço e com o tempo;

4. ***"A proposição é uma imagem da realidade. A proposição é um modelo da realidade tal como nós a pensamos"***.(Op.cit.:§4.01.): a arte mínima não tem intenções de transcender os aspectos físicos para alcançar quer os metafísicos ou os metafóricos- "*The thing, thus, is presumably not supposed to "mean"other than what it is; that is, it is not supposed to suggest anything other than itself.*" (Rose, 1965: 291)

1.4 Corpus para a génese do minimalismo: ensaios de Judd, Morris e Fried

Acresce que se designámos como suspeita a actividade minimalista enquanto processo de um movimento- este entendido como a expressão mais ou menos homogénea de uma tendência- foi também por se en-

treverem alguns conflitos na sua formulação teórica ou, por outras palavras, algumas diferenças de princípio nos ensaios que o marcaram e enunciaram: "Specific Objects" de Donald Judd (1965) e "Notes on Sculpture" de Robert Morris (1966). O conflito viria a expressar-se na opinião de cada um sobre a génese do minimalismo, nomeadamente pelas suas possíveis relações com a pintura ou com a escultura modernas. Judd apresenta a nova arte que expressa o projecto da modernidade tardia como não sendo nem pintura nem escultura, mas sim um *novo medium* que se apresenta sob forma de um objecto tridimensional- um *"objecto específico"* que traduz a linha não-antropomórfica e objectiva do modernismo greenberguiano. Para Judd, este objecto é discursivamente mais próximo da expressão moderna tardia da pintura do que da escultura na medida em que esta ainda funcionava segundo uma acumulação de partes e de variações, não salientando a ideia formal de um todo (chegando mesmo, nos casos de David Smith e de Suvero, a ter uma roupagem antropomórfica e ilusionista). Pelo contrário, segundo Judd, na pintura moderna tardia (Pollock, Rothko, Still e Newman) a questão formal é realçada, nomeadamente através da figura do rectângulo, a qual salienta a questão da forma, da superfície plana, e do espaço envolvente: *"The shapes and surface are only those which can occur plausibly within and on a rectangular plane. The parts are few and so suborninate to the unity as not to be parts in an ordinary sense. A painting is nearly an entity, one thing, and not the indefinable sum of a group of entities and references. The one thing overpowers the earlier painting."* (Judd, 1965: 810-811)

Por outro lado, naquele que parece ser uma clara resposta ao texto de Judd, o ensaio "Notes on Sculpture" de Morris rejeita quaisquer relações da escultura com o ilusionismo na medida em que, tal como defende, este é pictórico. O minimalismo persegue, segundo Morris, a linha de obstáculo à representação que a escultura construtivista de Tatlin e Rodchenko liderava. Daí, segundo Morris, ele não romper com a escultura pois faz uso da sua tridimensionalidade e é consciente da sua natureza autónoma e específica: *"Sculpture, on the other hand,*

never having been involved with illusionism, could not possibly have based the efforts os fifty years upon the rather pious, if somewhat contradictory, act of giving up this illusionism and approaching the object. Save for replication, which is not to be confused with illusionism, the sculptural facts of space, light, and materials have always functioned concretely and literally."(Morris, 1966a: 3)

De um modo geral, estas duas considerações do minimalismo como resultante do formalismo da pintura moderna tardia e/ou da literalidade e autonomia da escultura moderna visam afinal compor o pano de fundo da emergência de uma nova objectualidade: a de um "objecto específico" de Judd que pretende romper com esse espaço plano e rectangular que a seu ver não era mais do que um limite convencional moderno e formalista da pintura, e a das "formas unitárias" (*"unitary forms"*) de Morris que parecem combinar na obra a forma unitária geral greenberguiana e o objecto específico particular de Judd. Ambos superam o formalismo greenberguiano a partir do momento em que encaram, respectivamente, o "objecto específico" ou as "formas unitárias" como uma totalidade não redutível às suas partes, como uma singularidade e como algo indivisível- Judd: *"(. . .) when you start relating parts, in the first place, you're assuming you have a vague whole- the rectangle of the canvas- and the definite parts, which is all screwed up, because you should have a definite whole and maybe no parts, or very few."* [21] ; Morris: *"(. . .) experience of solids establishes the fact that, as in flat forms, some configurations are dominated by wholeness, others tend to separate into parts."* (Morris, 1966a: 7)

Esta tese minimalista da obra como totalidade e da arte como objecto não vigora nos anos sessenta sem severas críticas de alguns greenberguianos resistentes. No ensaio "Art and Objecthood" (1967)- tão emblemático da reflexão sobre o minimalismo como reaccionário aos textos de Judd e de Morris dos anos anteriores-, Michael Fried denuncia a posição da "arte literalista", como lhe chama, num conflito entre a

[21] Donald Judd na entrevista de Bruce Glaser "Questions to Stella and Judd", (Glaser, 1966: 151, 154).

escultura e a pintura modernistas, pretendendo simultaneamente impor-se como algo independente às duas. Segundo Fried, o grande delito do minimalismo, nomeadamente o de Morris e Judd, é o seu princípio norteador de que "a forma é o objecto", um autêntico *leit motiv* que confunde presença transcendental com mera objectualidade: *"Whereas literalist art stakes everything on shape as a given property of objects, if not, indeed, as a kind of object in its own right. It aspires, not to defeat or suspend its objecthood, but on the contrary to discover and project objecthood as such."* (Fried, 1967:120) Tal objectualidade tem, tal como defende Greenberg[22], a qualidade de produzir um *efeito de presença* que Fried considera ser contraditório do desejo modernista de suspender a objectualidade através da forma.

É a partir desta observação que Fried condena a essência minimalista como sendo antitética e extrínseca à arte por impor uma presença literal e não pictórica. Tal condenação tem o seu fundamento principal na consideração do minimalismo como teatral, e por isso como negação da arte. Fried referia-se a Morris e, argumentamos nós, não já ao minimalismo teorizado por Judd em "Specific Objects" ou mesmo por Morris na primeira parte do seu ensaio "Notes on Sculpture", mas sim a um minimalismo em recta final protagonizado e, se quisermos, "minimizado" por Morris para abrir a obra ao espaço envolvente e ao espectador, ou a um "expanded field" como lhe virá a chamar Rosalind Krauss. É a estas novas relações da obra com o exterior que Fried apelida de teatralidade, e que virão a ser o fundamento principal da ruptura da obra morrisiana com as convenções modernistas.

É a esta tendência de incluir o espectador e a obra numa *situação* que Fried condena por se reger numa teatralidade que tanto distancia o espectador como o transforma em sujeito e à obra em objecto. Como afirma Morris *"none of this indicates a lack of interest in the object itself. But the concerns now are for more control of... the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space, body, are to function. The object has not become less important. It has*

[22] Cfr. Clement Greenberg "Recentness of sculpture", (Greenberg, 1967).

merely become less self-important."(Morris, 1966b: 17) No entanto, a preocupação fundamental de Fried é que em prol de uma teatralidade, de uma situação experiencial – preparada, segundo defende, num confronto perturbador do espectador com uma obra análoga ao corpo humano – se rejeitem a pintura e a escultura modernistas, os conceitos de qualidade e de valor que continua a apreciar como o *interesse* na arte: *"(...) theatre and theatricality are at war today, not simply with modernist painting (or modernist painting and sculpture), but with art as such (...)"*(Fried, 1967:139) O que o preocupa, pois, é a redução da obra a objecto e a redução deste, e da arte em geral, à experiência, e, sobretudo, o facto de não se salvarguardarem os limites tradicionais de cada campo artístico[23] , a sua "essencia irredutível"- a fusão da escultura com o teatro é encarada por Fried em detrimento do valor *escultural* clássico e da sua seriedade.

1.5 Robert Morris: a ruptura com a autonomia da obra – o espectador

No momento em que o minimalismo se afirmava e começava a ser conhecido como a concretização do objecto puro modernista e como o veredicto da irreconciliação pela crise da aparência, ele passa a assistir à expansão deste mesmo objecto pela sua contracção com o espaço e com a sua recepção pública. Ora, o passo determinante para a saída desta concepção formalista da arte e para a assunção do seu papel limitador da obra é dado por Robert Morris que pretende ir além desta linguagem isomórfica, contestando a ideia de forma única, simples e indivisível- que se inspirava no conceito de *Gestalt*[24] -como anterior à experiência.

[23] Ideia inspirada no pensamento de Lessing.

[24] Por gestalt os behavioristas entendem por norma que para afirmarmos que uma forma que vemos é, por exemplo, um quadrado, somos "conectados" com uma imagem mental- uma gestalt- de um quadrado para confirmar se estamos certos. A psicologia da gestalt inspira-se na concepção da pura visualidade da *Escola de Viena* e

Se esta viragem pelo questionamento das imagens mentais, das formas pré-concebidas mentalmente, teve na pintura expressão pioneira com Ad Reinhardt quando através dos seus *Black Square Paintings* passou a exigir um corte na natureza do olhar, submetendo-o a uma modelação, a um maior trabalho na percepção[25] , já na escultura ganha expressão particular na obra de Robert Morris, seu ex-aluno.

Morris é o artista que mais incorpora este espírito de protesto contra a hegemonia do mentalismo e contra a "instantaneidade" daquela que parecia ser a única propriedade nas obras minimalistas- a *gestalt*, estrutura mental que fazia depender o significado das palavras e das formas "daquilo que temos no espírito" e que descrevia e identificava os objectos como uma totalidade. Por *gestalt* Morris entendia em "Notes on Sculpture, Part 1" a totalidade resultante de uma forma cujas partes são indivisíveis, e que encontram expressão tanto na experiência das superfícies bidimensionais como também nas três dimensões através das chamadas "formas unitárias".

Ora, estas formas unitárias são tanto os poliedros simples como o cubo ou a pirâmide que permitem a criação de uma gestalt forte e imediata, como os poliedros irregulares (os módulos, os planos inclinados, as pirâmides truncadas) que apesar de terem um número de faces maior permitem a construção de *gestalts* fortes unicamente após a sua experiência pelo espectador. E é exactamente pela utilização destes poliedros irregulares e pela sua confrontação com o espaço público em que se

na teoria da empatia expressa através das relações de *similariedade*, *identidade* e *correspondência*. (Acerca da teoria da empatia ver Th. Lipps, *Aestetische Einfühlung*, 1900) No que respeita à teoria da arte, para uma abordagem da questão da gestalt retenha-se em especial a obra *Arte & Percepção* de R. Arnheim. O conceito de *gestalt* está associado à instantaneidade da visão total da forma, i.e., que para a percepção da globalidade do objecto o espectador não precisará de conhecer ou experienciar o objecto, podendo limitar-se ou ao seu visionamento segundo uma única perspectiva, ou mesmo à forma mental que é anterior à experiência.

[25] *"(...) these paintings remain difficult to perceive optically, and difficult to comprehend intelectually; they must be viewed on their own terms, and over an extended period of time",* (Zelevansky, 1993: 31).

inserem que Morris quis rejeitar a concepção de um espaço mental, interior ou íntimo como configuradores da obra.

Com *Untitled* (Stadium), *Untitled* (I-Beams), *Untitled* (Quarter - Round Mesh), *Three L-Beams*, entre outras obras, Morris consegue contestar a autonomia da percepção de determinadas formas independentemente da sua experiência espacio-temporal pelo espectador[26] – *"The viewer's preconceptions must be set aside, for what is known mentally is rendered irrelevant by public experience."*(Berger, 1989:55)

[26]Veja-se o caso particular da obra *Battered Cubes* em que uma das faces dos cubos foi ligeiramente cortada prevenindo o espectador de apreender imediata e directamente a forma individual do objecto: consequentemente, torna-se inevitável uma tensão entre a gestalt conhecida do cubo e a gestalt experienciada.

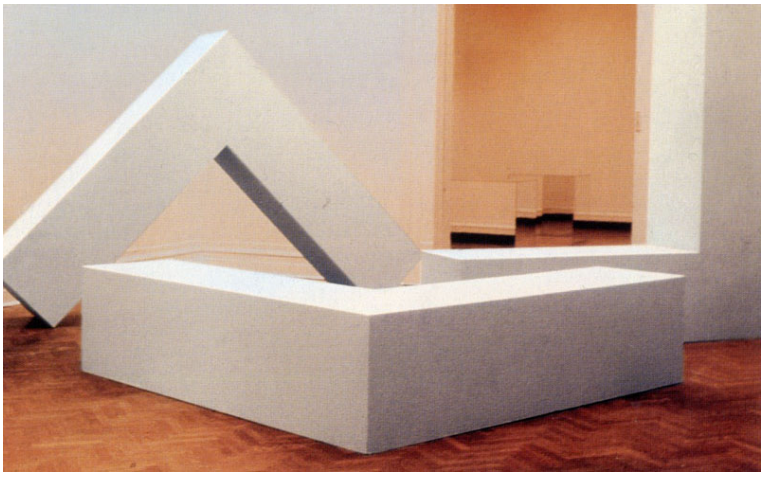

Figura 1.2: Robert Morris, *Three L-Beams*, 1965-1969.

Desta frase é possível depreendermos que Morris foi também um leitor atento do "segundo" Wittgenstein e, neste caso, da sua rejeição nas *Investigações Filosóficas*[27] do modelo linguístico apresentado no *Tractatus* através da*"(...) refutação da ideia de que a referência a certos acontecimentos mentais interiores possa permitir a resolução de quaisquer problemas "filosóficos" relacionados com a linguagem e com a consciência"*(Zilhão, 1993:120). Tal como Wittgenstein vem sublinhar a importância do uso da linguagem para a configuração do seu sentido, também Morris pretende fazer depender a experiência pública das obras do espaço exterior e do uso que os objectos fizerem desse espaço. Dito de um outro modo, Morris não pretende fixar o papel das formas a um uso convencional das mesmas na medida em que este pode ser sempre diferente, variado, e, porque não, mesmo *novo*.

[27] Nas *Investigações Filosóficas* Wittgenstein vai prestar uma atenção particular ao problema da "intenção"- debatendo-se contra a concepção de que se alguém denotou a ideia x através da expressão "x" é porque utilizou esse termo com a intenção de denotar x. Esta acepção da intenção na visão tradicional consegue, no seu entender, "insuflar vida nos signos linguísticos", processo esse que se realizaria numa esfera interior afecta à consciência ou à alma, e seria, por isso, empiricamente inacessível.

Desta forma, a experiência da *gestalt* não será obtida de uma só vez, i.e., instantaneamente, mas através de uma circum-navegação ao objecto pelo espectador que lhe permitirá uma visão diferente da forma consoante cada perspectiva (ou posição do seu corpo). Como explica Morris, ao circular o objecto *"you are more aware that it's always different from each position, that you're always seeing something different each time."*(Morris, 1971: 18)

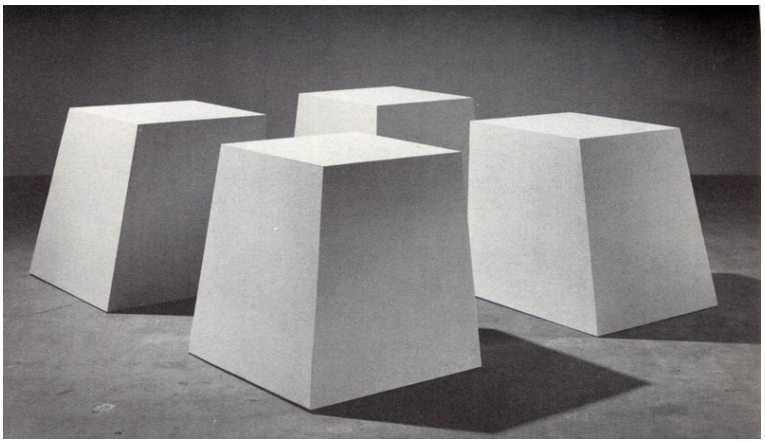

Figura 1.3: Robert Morris, *Battered Cubes*, 1965-1968.

Também a contribuir para a fusão da obra com a *física* da realidade passa a ser determinante a luz, o elemento esculturalmente menos material mas actual e condicionador da percepção do objecto e do seu espaço: *Three L-Beams* e *Battered Cubes* são composições que apresentam um conjunto variado de módulos e poliedros literalmente iguais- as "unitary forms"- mas cuja diferente disposição na sala e diferente "assujeitamento" às suas luzes fazem duvidar qualquer espectador sobre a sua real igualdade formal, exigindo por isso algum tempo para o espectador rodear a obra e perceber as suas nuances- *"Their "sameness" belongs only to an ideal structure- an inner being that we can not see. Their difference belongs to their exterior- to the point at which they surface into the public world of our experience."*(Krauss, 1977:267)

Com esta restituição à escultura da sensibilidade óptica e da temporalidade da percepção, Morris consegue fazer com que o objecto seja apenas um dos termos da experiência estética, expondo o espectador ao confronto entre a *constante conhecida* (a forma constante do cubo na mente, por exemplo) e a *variável experienciada*, tal como ao facto de que não poderá ou não deverá haver uma forma mental fixa e rígida dos objectos concebida previamente à recepção dos sinais exteriores e em modelação na escultura: *"Even its* (da obra minimalista) *most unalterable property- shape- does not remain constant. For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work."*(Morris, 1966b: 16)[28]

A própria expressão "apontar para a forma" apresentada por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* serve também aqui co- mo meio de criticar a própria ideia mentalista de *Gestalt* como algo pré-definido e imutável- *"There are, of course, what can be called "characteristic experiences" of pointing to (e.g.) the shape. For example, following the outline with one's finger or with one's eyes as one points. -But this does not happen in all cases in which I "mean the shape", and no more does any other characteristic process occur in all these cases."*[29] Com o exemplo de "apontar para a forma" Wittgenstein consegue também ressalvar a ideia de que a expressão "forma" tem variados usos e pode por isso assumir várias *gestalts,* várias formas perante a mente. O próprio termo "forma" entra, portanto, no domínio wittgensteiniano dos jogos da linguagem, e no nosso caso passa a significar as várias modelações e representações que lançam o objecto para o irregular, o transitório e particular do espaço fenomenológico.

"You see a shape- these kinds of shapes with the kind of simme-

[28] Enquanto que o ensaio "Notes on sculpture, Part I"(1966a) engloba o minimalismo no processo de construção de formas globais e gestalts fortes como uma colmatação do modernismo tardio, já esta ruptura a que nos referimos é teorizada por Morris em "Notes on Sculpture, Part2"(1966b), e em "Notes on Sculpture, Part 3"(1967), vindo a ilustrar a totalidade das obras da primeira fase da sua carreira.

[29] Wittgenstein, L., *Investigações. Filosóficas*, citado por Barbara Rose em "ABC art" (Rose, 1965:291).

try they have- you see it, you believe you know it, but you never see what you know, because you always see the distortion and it seems that you know in the plan view" (Morris, 1971:18), explica Morris querendo clarificar que a totalidade nunca é apreendida de uma só vez, nem mesmo através da conjugação de visões múltiplas e diferentes ("*you never see what you know*"), bem à imagem da fenomenologia avançada por Merleau-Ponty que faz depender o conhecimento do objecto de todas as possíveis perspectivas de visão, não se podendo cingir a esta ou àquela, ao mesmo tempo que se sobrepõe a todas elas- ideia subjacente de que o todo contém mais do que a soma das partes: *"From the point of view of my body I never see as equal six sides of the cube, even if it is made of glass, and yet the word "cube"has a meaning; the cube itself, the cube in reality, beyond its sensible appearances, has* its *six equal sides."*(Merleau-Ponty, 194: 26)

Em 1964, na sua performance entitulada 21.3 realizada no *Surplus Theater* de Nova Iorque, Morris apresenta este seu projecto parodiando com a posição defendida por Erwin Panofsky na sua obra *Studies in Iconology*. Apresentando-se como um historiador de arte[30], Morris plagia o texto de Panofsky naquele que parece ser o ambiente recriado de uma aula: *"When an acquaintance greets me on the street by moving his hat, what I see from a formal point of view is nothing but a change of certain details within a configuration that forms part of the general pattern of color, lines, and volumes which constitute my world of vision. When I identify, as I automatically do, this as an event (hat-removing), I have already overstepped the limits of purely formal perception and entered a first sphere of subject matter or meaning... "* Morris assume assim como limitativa a atribuição de significados culturais uniformes ou comuns aos fenómenos e, principalmente, às formas, recusando por isso a autonomia formal da obra que tanto anos custara a estabelecer no campo artístico.

Num momento em que o problema da forma e, essencialmente, o

[30] Rosalind Krauss repete esta performance de Morris no filme de Teri When-Damisch *Robert Morris-The Mind/Body Problem*, Video La Sept/Vidéo. RMN, 1995.

da autonomia da obra pareciam estar resolvidos, Morris questiona-a, problematiza-a e rejeita-a, na medida em que não só não considera resolvida a questão da sua percepção, mas principalmente porque vê desvirtuado o papel da sua interacção com o espectador- que não deveria resumir-se à questão do choque ou do impacto visual-, e também porque pretende contestar a própria concepção estruturalista do sentido como um sistema unitário e fechado suportado em pilares inamovíveis e independentes da recepção.

Por outro lado, Morris vem propôr uma concepção formal do objecto que não pretenda impor-se à realidade e de certa forma desafiá-la "impunemente" tal como os momentos mais emblemáticos do minimalismo o fizeram. Na linha morrisiana, o objecto deve ser moldado e enformado pela realidade e pelas suas características mais tradicionais, e não resistir teimosamente no sentido de criar autênticas antíteses ou obstáculos ao próprio funcionamento das leis da natureza.

Em *Two Columns*[31], a primeira escultura, ou construção[32] , de Morris que foi apresentada numa performance no *Living Theater* de Nova Iorque, é demonstrada a ruptura com a tendência da escultura formalista de rejeitar a gravidade e de assumir a obra como desafectada do espectador: o plano era que Morris estivesse no interior de uma destas colunas e que a dado momento esta caísse com ele lá dentro[33] . Que

[31] Obra de 1961 composta por dois módulos monocromáticos em forma de paralelipípedo e que terão a altura média do corpo humano.

[32] Pelo facto das obras apresentarem uma imagem sem qualquer referência figurativa ou arquitectónica, elas são também descritas como "estruturas" ou "objectos". No entanto, com o termo "construção" queremos reportar-nos à essencial diferença de produção destas obras em relação às da escultura tradicional como produto do cinzel e do acto de esculpir, i.e., de um trabalho manual. Com a noção de "construção" queremos subentender a progressiva redução do trabalho do artista ao planeamento da obra, em "detrimento", na maior parte dos casos destas obras, do trabalho de produção manual.

[33] Salve-se o caricato de tal não poder ter acontecido por Morris ter sofrido um acidente no ensaio desta performance, vindo esta a ser realizada com o auxílio de cordas que permitiram a programada queda das duas colunas.

queda seria esta? A queda final do modernismo? A queda da forma dura? A do espectador? As três muito provavelmente.

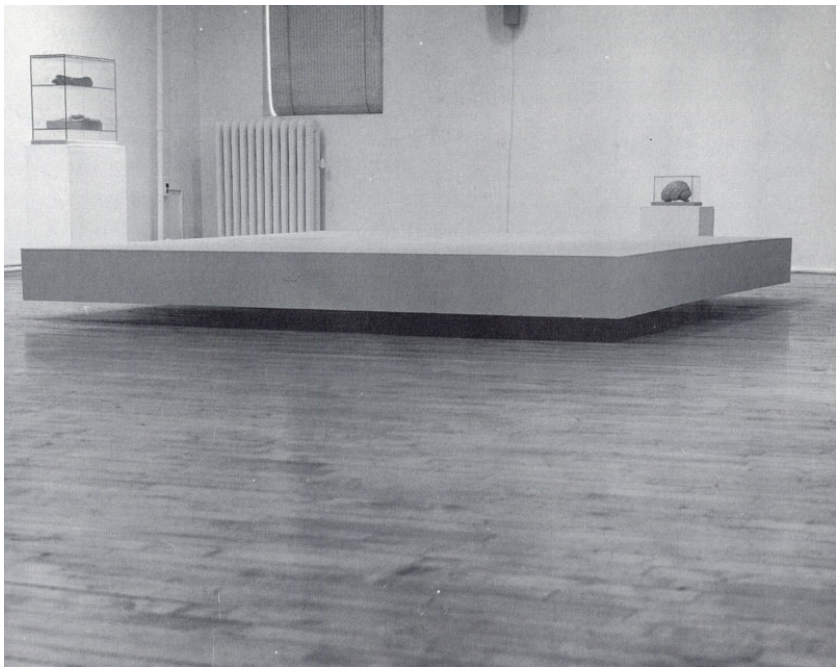

Figura 1.4: Robert Morris, *Slab*, 1962.

A queda vem introduzir a ideia de tempo e de duração na escultura, acabando mesmo por entregá-la aos braços da teatralidade- a própria ocorrência da performance no palco de um teatro com o abrir e fechar de cortinas que a encena não pretende significar outra coisa[34]. A queda

[34] A teatralidade acaba por abranger diferentes manifestações artísticas da segunda metade deste século como as *performances*, o *happening*, a arte cinética e luminosa, os *environments*, as instalações, etc. Inspirados na promessa da duração ou do tempo muitos destes artistas acabam por envolver as suas obras nos contextos da dança e do teatro. Morris é um dos casos: trabalha em coreografias e "dance performances" com Yvonne Rainier e Lucinda Childs explorando a ideia de acção e de movimento, como é o caso de "Waterman Switch" (1965).

acaba por definir a escultura como cinética, como instável, como um elemento cuja percepção só é possível através da manipulação da matéria, através de um *jogo*[35] sobre a disposição das formas. Mas tomemos o seu sentido literal de queda do objecto inerente à força da gravidade como o primeiro elemento para Morris constituinte do objecto, e rapidamente a assumimos como uma ruptura com a tendência minimalista dos *Cubi* de David Smith ou dos pássaros de Brancusi ao desafiarem e interporem-se à gravidade: *"One of the conditions of knowing an object is supplied by the sensing of the gravitacional force acting upon it in actual space. That is, space with three, not two coordinates. The ground plane, not the wall, is the necessary support for the maximum awareness of the object."* (Morris, 1966a: 4).

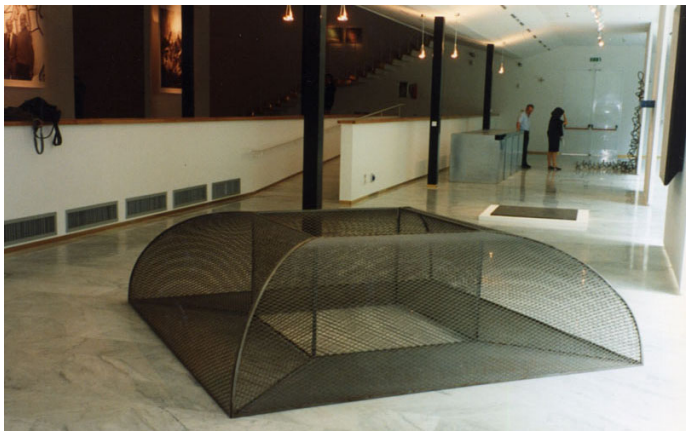

Figura 1.5: Robert Morris, *Quarter Round Mesh*, 1966.

Para além da entrega da obra à ordem natural de funcionamento dos objectos mundanos- tal como contribuira a eliminação do pedes-

[35] Jogo este descrito por Marcia Tucker como *"a child's manipulation of forms, as though they were huge building blocks. The urge to alter, to see many possibilities inherent in a single shape is typical of a chid's syncretistic vision, whereby learning of a specific form can be transferred to any variation of that form."*, conforme citado por Krauss, 1977: 237-238.

tal ou base da obra para a exclusão do seu carisma trascendente ou de idolatria-, trata-se de a colocar progressivamente numa posição horizontal onde seja redefinida a sua confrontação com o espectador. É nesta linha de confronto que as obras passam a ocupar o chão, o tecto, os cantos das paredes, como forma de alterar o visionamento perpendicular clássico de qualquer obra que sempre privilegiou a parte superior à inferior, o topo à base, a parte ao todo. A queda de *Two Columns* é também inevitavelmente a passagem da tendência vertical da escultura para a horizontalidade que virá a ser paradigmaticamente incorporada em *Cloud* e *Slab* e mesmo em *Untitled* (Quarter Round Mesh).

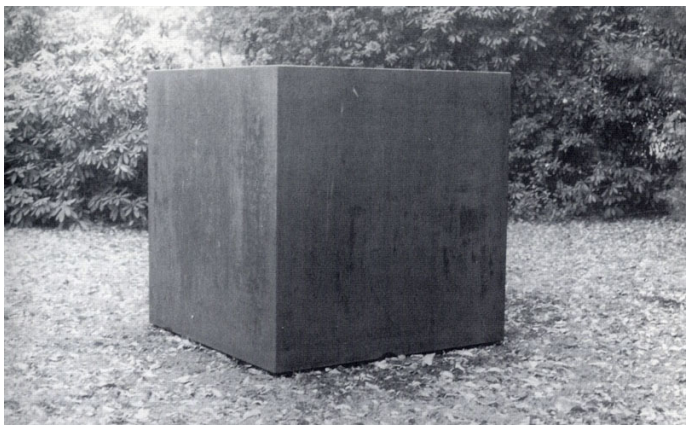

Figura 1.6: Tony Smith, *Die*, 1962.

No entanto o minimalismo de Morris redefine também o tamanho e a escala dos objectos que passam adquirir uma importância vital para interacção pretendida. As respostas de Tony Smith que esclarecem as dúvidas sobre o tamanho da sua obra *Die*. elucidam o princípio:

> *"Q: Why didn't you make it larger so that it would loom over the observer?*
> *A: I was not making a monument.*
> *Q: Then why didn't you make it smaller so that the observer could see over the top?*

A: I was not making an object."[36]

Com a assunção de que a sua obra não se caracteriza pelo tamanho nem de um monumento nem de um objecto, Smith pretende afastar as relações de intimidade próprias das relações com os pequenos objectos, assim como eliminar a relação de imponência e de domínio característica das relações com os monumentos arquitectónicos. Parafraseando Morris, o que se pretende é que seja um objecto suficientemente grande para que seja criado um campo espacial maior para o espectador, e para que essa sua dimensão funcione como um *continuum* dos tamanhos da relação corpo humano-obra: *"It is just this distance between object and subject that creates a more extended situation, for physical participation becomes necessary. Just as there is no exclusion of literal space in large objects, neither is there an exclusion of the existing light."* (Morris, 1966b: 13-14)

Por outro lado, na segunda parte das "Notes on Sculpture" Morris salienta a importância da escala da obra na determinação do tipo de relação com o espectador: *privacidade* e *publicidade* passam a ser aferidos respectivamente do menor ou maior tamanho do objecto relativamente ao corpo humano. De uma forma geral pretende-se que ambos sejam evitados pela opção de um tamanho intermédio que nem domine o espectador nem o deixe sentir-se dominador.

Para ilustrar esta nova escultura ou nova estética– como assim lhe chama- são construídas no mesmo período *Barrier*, *Untitled* (Pine Portal), *Untitled* (Pine Portal With Mirrors), *Untitled* (Nine Fiberglass Sleeves) todas elas obras com um tamanho reduzido à escala humana para recriar uma presença paralela à do espectador, todas elas possibilitando que o espectador as atravesse, as circule e as penetre, todas elas alicerçadas na ideia de passagem, de contacto e de tempo.

[36] Citado por Robert Morris como epígrafe ao seu artigo "Notes on Sculpture, Part 2", (Morris, 1966b: 11).

Figura 1.7: Robert Morris, *Untitled, Nine Fiberglass Sleeves*, 1967.

1.6 A construção de um novo espectador: a queda e o embarque, a repressão e a pesquisa do "eu"

O fundamento de uma obra desta nova escultura passa a ser encontrado na variação dos elementos da equação que ela passa a inflectir: espaço + luz + corpo do espectador. Elementos estes que pretendem destacar a importância do espectador- em grande medida marginalizado nas obras que se restringiam às suas relações internas-, envolvendo-o numa relação corporal pública com a obra que tem tanto de instável quanto de provocador: quer *Philadelphia Labyrinth* quer a sua instalação *Passageway*[37] apresentam um espaço que tanto se oferece como se recusa

[37] *Passageway* (1961): esta instalação consiste num longo corredor semi-circular que a dado momento se estreita ao ponto de impossibilitar a passagem do corpo humano para o restante terço do corredor. Uma vez chegado a este ponto, o espectador ouve os sons gravados de um tic-tac de relógio e das pulsações de um coração. Uma outra instalação posterior que implica também a ideia de passagem e de confronto do espectador com o seu corpo como o instrumento de conhecimento desse espaço é *Corridor* (1968-70) de Bruce Nauman constituído por um corredor no qual acima da

perante os movimentos e os desejos de movimento do corpo do espectador. A concretização da ideia de um espaço desorganizado ou de um espaço que a dado momento se estreita e quase impede a passagem do corpo pretendem ressalvar a compreensão do espaço através do corpo, através, no caso, da pressão e compressão do corpo do espectador. Corpo e espaço interdefinem-se e descobrem-se mutuamente, interagem.

Nas instalações dos anos sessenta da *Tate Gallery* o espectador era convidado a escalar, atravessar e tocar os objectos; no labirinto de Morris o espectador é metaforicamente convidado a perder-se e a reencontrar-se como se se tratasse de um voto de independência e de liberdade, e de *perigo*, dado ao espectador. As palavras de Jorge Luís Borges vêm ao encontro disso mesmo: *"Muitas vezes o labirinto é símbolo da felicidade (. . .) porque sentimos estarmos perdidos no mundo, e o símbolo óbvio é o de nos perdermos no labirinto(. . .)."*[38] Que tipo de confronto é este? É sobretudo um resgate do espectador da sua posição de calmaria iluminista, da "imobilidade da pura razão", para o centro de um Maesltröm (Poe) ou de um naufrágio (Blumengerg),

porta de entrada está uma câmara de vídeo para ele apontada, e onde ao fundo estão dois monitores que emitem a imagem dessa câmara. O resultado é que o espectador/actor quando entra depara-se com a sua imagem de costas no monitor, e à medida que se vai aproximando a sua imagem é inevitavelmente menor, e vice-versa. Nas palavras de Rosalind Krauss *"This sense of a moving center within the viewer's own body is yet another attack on the conventions of sculpture as they had been maintained throughout the century."* (Krauss, 1977: 242). Imagens na p.12 do anexo.

Com uma estrutura também análoga veja-se a obra *Corridor With Reflected Image* (1970) de Bruce Nauman.

[38] Achille Bonito Oliva, "Dialogue in the Form of an Introduction. (Interview with Jorge Luís Borges)" (Oliva, 1984: 9-11). Ressalve-se a importância da abordagem narrativo-poética dos labirintos por Borges, nomeadamente a distinção do labirinto babilónico do labirinto árabe (o deserto: onde não há escadas para sair nem corredores a percorrer ou muros que impessam a passagem). A este labirinto árabe corresponde a concepção da supressão do espaço e do tempo a que poderá corresponder o "espaço cósmico" que algumas décadas mais tarde viria a ser teorizado como o *ciberespaço.*

muito mais do que um choque e uma perturbação que Ortega e Benjamin viam na estética vanguardista.

Ortega e Benjamin parecem partilhar a opinião de que, muito para além de pretender agradar, o vanguardismo visava provocar o espectador, por vezes mesmo de uma forma violenta e escandalosa. No entanto, o que os separa é exactamente o desacordo sobre a intenção que motiva esse choque, estética no pensamento orteguiano, e política no caso de Benjamin. Se por um lado Ortega vê a nova arte, "antipopular mais do que impopular", como intencionalmente desmassificadora por se direccionar a uma casta de artistas devido ao seu apurado sentido estético, já Benjamin vê a experiência de choque exercida pela arte à percepção pública como um modo de criar a necessidade de transformação da praxis vital, mais especificamente do comportamento do espectador aquando a recepção: *"Antes de o cinema se impor, os dadaístas, com as suas manifestações, procuravam introduzir no público um movimento que Chaplin, a seguir, viria a provocar de uma forma mais natural."* (Benjamin, 1936: 47) A categoria de choque de Walter Benjamin que tem como pano de fundo a ligação da arte à técnica e a consequente extinção da sua componente aurática, por pretender acentuar aspectos da mediação, nomeadamente a revitalização/hiper-estimulação do espírito crítico do público, transveste-se numa categoria com autêntica motivação política.

Ora, esta anti-popularidade- ou este choque- com que a vanguarda do princípio do século se reveste vem coincidir, em termos estéticos, com a viragem da arte sobre si própria, quer por jogos de auto-referencialidade, quer por uma carregada ironia à sua museologização, categorização ou, por outras palavras, "imortalização" da arte. Esta viragem começava a enformar-se no princípio do século com Duchamp e, mais tarde, com o Dadaísmo: parodiava-se com os conceitos, limites e *parergons* pelos quais a instituição administrava- leia-se "envernizava"- as obras e as catalogava – leia-se "encomendava-lhes o epitáfio"- para a imortalidade; encetavam-se jogos de linguagem e planeava-se uma arte sem transcendência alguma.

Se por um lado é esta atitude de negação e de contestação de toda uma cultura visual tradicional que mais provoca o espectador, é especialmente o princípio de redução da obra ao acto de criação ou à sua própria estrutura interna, à sua estrutura primária, que mais o afronta e questiona. Como estruturas primárias por excelência, as obras minimalistas seguem esta esteira vanguardista da provocação e da afronta ao espectador. Poucos serão aqueles que ficam indiferentes a uma obra minimalista. Para além da indignação e do choque visual causado pelo tamanho gigantesco de algumas produções – em termos de proporção uma boa parte dos casos é unicamente comparável ao tamanho dos monumentos- que chega a cruzar toda a área útil de alguns salões de entrada de museus[39] e, noutros casos, dos próprios jardins exteriores, a obra minimalista chega mesmo a confundir o espectador de uma forma inédita.

[39] Veja-se o caso da obra *The X* de Ronald Bladen ou de *Smoke* de Tony Smith aquando da sua exposição na *Corcoran Gallery:* ambas preenchem e **ocupam** o espaço interior da galeria interpondo-se como obstáculo à passagem do espectador, e como uma declarada provocação à sua condição de museu.

Figura 1.8: Ronald Bladen, *The X*, 1967.

Se no dadaísmo ou no pré-dadaísmo duchampiano a "confusão" era resultante de uma deslocação simbólica do objecto, i.e., de uma descontextualização que resultava na maior parte dos casos da remoção da função para a qual ele estava consignado, de uma confrontação com o banal e o quotidiano, já no caso da obra minimalista ela é experienciada com estranheza e cepticismo justamente porque não lhe é reconhecido nada da realidade vivida: nem como um potencial objecto banal resgatado ao mundo, nem como forma antropomórfica ou figurativa comparável às da escultura tradicional. A "confusão" que funda a recepção do minimalismo prende-se com essa impossibilidade de reconhecimento, de rememoração, de enquadramento daquela obra na própria experiência e cultura do olhar.

No entanto, as obras de Morris do final dos anos sessenta propõem algo mais do que chocar ou lançar alguns "murros de estômago" ao espectador. Mais do que uma *confusão*, a sua recepção propicia uma *queda*, pois ao espectador é-lhe subitamente confiscado o solo, fazendo-o precipitar sobre um abismo sem referências que lhe possibilitem o exercício da sua "função de construir a imagem" (Gombrich), ou de com ela conviver empática ou estavelmente. O seu projecto de descentramento da experiência estética visa o abondono por parte do espectador da sua localização incólume e anunciar-lhe que, como disse Pascal, "*vous êtes embarqué*"!

A metáfora do naufrágio como paradoxo da existência resgatada por Blumenberg[40] à introdução ao segundo livro do poema cósmico *De rerum natura* de Lucrécio, onde se inicia a abordagem da posição segura e intocável do espectador-observador perante o perigo e convulsão do naufrágio, parece-nos de todo adequada a esta redefinição do papel do espectador. Através da apresentação da censura clássica da ideia da navegação (Horácio, Hesíodo e Virgílio, e mesmo Montaigne, em que aquela não surgia dissociada da de naufrágio) e da consequente segurança, serenidade e autoconservação da presença em terra firme- *"(. . .)*

[40] Hans Blumenberg, *Naufrágio com espectador*, Col. Comunicação e Linguagens, Lisboa, Vega, 1990.

terra firme, enquanto estância adequada ao homem."[41]-, Blumenberg opera através de Nietzsche (e de Pascal) a ideia de que o embarque já está feito e de que o espectador só encontrará a sua salvação no alto mar.

De espectador-observador a espectador-sujeito/actor, a terra firme perde todo o valor de porto seguro- *"Nós abandonámos a terra e fomos para o barco! Nós quebrámos a ponte atrás de nós, ainda mais, quebrámos a terra atrás de nós! Agora, barquinho! Tem cautela!... e não existe mais "terra"!"*[42]–,e o homem é sempre já subentendido na posição de náufrago, daquele que para se salvar se tem que lançar ao turbilhão abandonando o barco ou permanencendo nele como entrega ao centro do perigo. A crise e o perigo são aqui apontados como próprios e aferidos ao continente, enquanto que o salvamento, e mesmo o "nascimento do homem" ou o "início da vida", residem na instabilidade da navegação. Aqui, esta entrega deliberada ao perigo e à ideia de destruição- *"O mesmo estímulo, que conduz a vida paulatinamente para o mar, move igualmente o deflagrar das guerras"*[43] - prende-se em grande parte com o pensamento de Ernst Jünger: *"Em breve se torna claro para ele* (o indivíduo) *que a neutralidade significaria o mesmo que o suicídio- aqui trata-se de uivar com os lobos ou investir contra eles. (...) Não temos liberdade de a evitar* (à catástrofe)*, mas há nela liberdade. A catástrofe conta-se entre as provações."*[44]

A concepção de poder jüngeriana é suportada na vontade de liberdade de cada um perante o movimento tirânico da técnica- a mobilização total[45]-, encontrando nas figuras do trabalhador e do desterrado-

[41] Ibidem, p.27.

[42] Nietzsche, *Die Froehlieche Wissenschaft* (*A Gaia Ciência*) III parágrafo 124 (Werke (*Obras*), Ed. Musarion XII 155 seg.), conforme citado por Blumenberg em *Naufrágio com Espectador*, op. Cit. p.33.

[43] Lucrécio V, 1430-1435, conforme citado por Blumenberg, 1979: 48.

[44] Ernst Jünger, *O passo da floresta*, Lisboa, Ed. Cotovia, 1995, pp.50-51.

[45] A designação da técnica como mobilização total advém em Jünger de um ensinamento da primeira grande guerra onde ele vê originalmente engendrados a guerra e o trabalho num processo que conseguira converter toda a existência em energia, numa

aquele que se vê entregue ao extermínio, que é proscrito- a força de uma resistência interior que lhe permitirá uma relação originária com a sua figura e com a liberdade. A floresta é entendida por Jünger como o porto, a paz e a segurança, que cada indivíduo traz em si; é a "força divina" de cada um que deve ser posta *en démarche* através do *Passo* que não implica a saída do barco (e uma fuga à técnica) visto que se impõe o confronto com o perigo por via de uma predisposição interior a resistir, a ser livre.

O fascínio do desterro reside exactamente aí, nessa entrega "aqui e agora" à catástrofe, à descida no *Maelström*, como a protagonização da melhor defesa, da melhor gestão do medo. *"Na nossa situação somos obrigados a contar com a catástrofe, e a deitarmo-nos com ela, de modo que não nos surpreenda durante a noite. Só por esse meio chegaremos a uma provisão de segurança, que põe a salvo a acção razoável."*[46]

Em *O Trabalhador* a ultrapassagem desta fase está nas mãos do tipo activo, ou seja, do que possui uma relação elementar com a técnica e com a figura do trabalhador. É em *O Passo da Floresta* que melhor se

mobilização total de esforços. Exemplo de primeira ordem para Jünger, a guerra desvela o verdadeiro poder da técnica pois consiste na mobilização do mundo pela figura do trabalhador, e essencialmente porque ressalta a positividade da sua directiva: ou se aceita os seus meios e se fala a sua linguagem, ou se perece. No entanto, o conceito de "mobilização total" apesar de ter sido sistematizado através da guerra, não lhe é exclusivo, movimentando-se na dissolução de fronteiras entre a guerra e a paz como generalização de uma ameaça, de uma "exigência secreta" sufragada pela era técnica ao homem, que tanto o converte em seu sujeito como, ao mesmo tempo, em seu objecto. Esta exigência é tão mais secreta quanto mais a técnica recorre ao culto do progresso para fazer valer a perspectiva utilitarista e para conquistar uma maior receptividade do homem a ser mobilizado, quanto mais ela recorre à aparência de neutralidade, e a uma lógica sedutora e misteriosa. E a mobilização é total, isto não só porque a revolução planetária efectuada é profunda ao ponto de esvanecer a separação do mundo orgânico e do mundo mecânico, mas também porque o homem torna-se tributário dos meios técnicos, ao ponto de beneficiá-lo em movimento e comodidade no que se lhe subtrai em liberdade. Cfr. Ernst Jünger, El Trabajador. Dominio y figura, Col. Ensayo, Barcelona, Tusquets Ed., 1993.

[46]Ernst Jünger, *O Passo da Floresta,* op.cit, p. 49.

conhece a outra figuração do tipo activo- o *desterrado*, figura do agir livre na qual residem as expectativas da experiência moderna.

Ora, através da ideia de catástrofe e de perigo metaforizadas pelo náufrago que resiste à queda, e pelo desterrado que *dá o passo* na floresta- também como resistência à queda na totalização-, sobressai a ideia do espectador, do sujeito, que vê devolvida a sua própria imagem- ou a sua própria natureza- de fragilidade e de resistência através da sua imersão, interacção com o meio- definível não já como cosmos mas como caos. Qual é no fim de contas a tábua de salvação prevista para todo este perigo necessário e iminente? Rejeitadas as grandes tábuas de salvação do iluminismo, as não menores do romantismo (na medida em que o lançamento para o perigo não deverá ser ter por base uma sua visão poética ou ser efeito da paixão), o que restará ao náufrago?

É pois exactamente neste momento que a tábua da experiência (e da experimentação) se assemelha como a mais firme. O maior e mais firme fundamento da experiência (do "mundo da vida" ou da "existência" na terminologia de Blumenberg) é encontrado no agir e na intervenção. Ela é por si um risco, mas o único possível.

Veja-se a ideia do labirinto retomada por Morris da tradição mítica clássica. Conceptualmente sugere desorientação, perda, perigo, mas só o seu experienciamento permitem a devolução da segurança, à imagem da felicidade do náufrago a chegar a terra firme. E o que verificamos é que perante este percurso circular e concêntrico criado por Morris (no seu P*hiladelphia Labyrinth,* 1974) o perigo da perda por não haver a salvação mítica do fio de Ariadne acaba por se esbater pela existência de um fim, de um ponto de chegada (à revelia da própria ideia tradicional de labirinto) que impede qualquer passagem: isto porque o seguimento do percurso do *Philadelphia Labyrinth* leva-nos inevitavelmente ao seu centro como único ponto de chegada possível, não havendo fins falsos; no entanto, o espectador ignora tal facto até se "assujeitar" ao risco da experiência e se deparar com o facto de que a saída fazia-se pelo retorno e, pois, que a salvação estava simultaneamente na entrada.

O desafio do labirinto propõe-se na impossibilidade do conheci-

Figura 1.9: Robert Morris, *Untitled (Philadelphia Labyrinth)*, 1974.

mento total da obra antes de nele se entrar: *"A labyrinth is comprehensible only when seen from above, in plan view, when it has reduced to flatness and we are outside its spatial coil. But such reductions are as foreign to the spatial experience as photographs of ourselves are to our experience of our selves.*"(Morris, 1975:166) Quer *Passageway* quer *Philadelphia Labyrinth* jogam exactamente com esta sobreposição da entrada com a saída, i.e., do perigo com a salvação. Talvez mais tormentosos, estes dois espaços não prevêem bifurcações, cruzamentos ou linhas rizomáticas: o seu desafio reside na questão que se põe, sob o pêndulo moderno do "aqui" e "agora", ao espectador de aceitar o perigo e entrar ou não, e de por essa via lhe ser devolvido o prazer do salvamento, e de no perigo redescobrir a sua figura.

Tal redefinição do espectador pressupõe um arrefecimento dos meios

(McLuhan) e uma sua permeabilização ao agir que só é alcançada quando se perde gradualmente a forma rígida e dura da estrutura, do significado, possibilitando um construir que não esteja delimitado à partida. Perdida a estabilidade da terra, do cais ou do *couch potato*, o espectador é convidado a precipitar-se na construção. Ora, tal convite para a construção estética detém suficientes afinidades com o apelo para a participação política através de uma democracia directa que as actuais teorias da "república electrónica" fazem por defender. O problema do espectador levantado pela obra de Morris não se dissocia do problema da cidadania, da questão do poder. Trata-se do mesmo sujeito pós-moderno desafectado pela causa pública e pelo agir no campo político, tal como também do mesmo sujeito acusado de passividade e de consumir acriticamente os discursos mediáticos e políticos. Chamemos-lhe o sobrebenefício da liberdade negativa da democracia, e teremos definidas as duas figuras- a do cidadão e a do espectador; chamemos-lhe o resultado das técnicas de dominação do controlo e do poder, e teremos definida a figura moderna do prisioneiro.

Se os acólitos da democracia *on line* vêem nas novas tecnologias o modo de abolir a representação e de recriar a participação directa da *agora* grega, tal como esta nova arte rompe com a mediação e convida o espectador a modelar a obra e a experienciar-se nessa modelação (a experiência da experiência), estamos perante um desejo crescente de entrega do sujeito ao meio, ao espaço puro da medialidade onde a experiência contemporânea vai dando provas de querer renascer liberta dos grilhões do poder.

As paredes estreitas do labirinto de Morris ao mesmo tempo que confrontam o espectador com o controlo do espaço social e político, permitem uma suspensão do espaço, do tempo e do mundo fenoménico, dando-lhe a liberdade espiritual do prisioneiro (Eisenman), o refúgio para o reencontro do "eu": *"Here the labyrinth form is perhaps a metonym of the search for the self, for it demands a continuous wandering, a relinquishing of the knowledge of where one is"*(ibid.). Esse "eu" demarca-se pelo resultado de uma ordem social repressiva que lhe

monitoriza o corpo, modificando-lhe o agir livre. É neste sentido que surgem algumas obras de Morris que exploram as condições psicológicas do labirinto como "metáfora" das próprias condições psicológicas da organização e estruturação do trabalho (*Untitled)* ou das condições panoptizantes das arquitecturas prisionais (*In the Realm of the Carceral*, 1978) como subscrição do *Panopticon* de Jeremy Bentham ou do trabalho de Foucault em desmascarar a estrutura repressiva e totalitária do poder em *Surveiller et Punir.*

A reconstituição destas estruturas sociais repressivas através destes *sites,* também eles claustrofóbicos, funcionava mais uma vez tanto como uma alerta morrisiana para a crise subjectiva resultante do funcionamento da própria sociedade capitalista, como mais uma desconstrução de um dos principais pilares da era moderna. Para esta desconstrução, tal como para a pretendida pesquisa ou "ressuscitação" do "eu", jogam principalmente duas instalações dos anos 70 de Robert Morris: *Hearing* e *Voice.*

Em 1972, Morris apresentava na *Leo Castelli Gallery,* em Nova Iorque, a instalação *Hearing*: uma plataforma preenchida com areia sobre a qual estavam dispostas uma mesa de aço galvanizado, uma cadeira de cobre e uma cama (e respectiva almofada) em chumbo. Enterrado na areia estava um conjunto de baterias que ameaçava electrificar estes objectos de mobiliário e que mantinham água a ferver no interior da cadeira. Um letreiro advertia: *"CAUTION. Injurious heat and amperage. Do not touch the objects or step on the platform."* A instalação estava rodeada de cadeiras para o conforto dos espectadores durante as três horas e meia de gravação audio que acompanhava a composição. Tratava-se da gravação de um género de sessão de tribunal onde quatro actores discutiam e se contra-interrogavam sobre temas da História da arte, da teoria estética ou do marxismo. Simultaneamente neste registo havia um som de fundo que ecoava nessa pressuposta sala de audiências e que consistia num conjunto de leituras de textos de Chomsky, Duchamp, Wittgenstein, Foucault, Garcia Marques, Lévi-Strauss, Jean Piaget, entre outros. De vez em quando havia intervalos sinalizados

por buzinas que davam ao espectador a oportunidade – inevitavelmente frustrada pela advertência- de se aproximarem da instalação.

Figura 1.10: Robert Morris, *Hearing*, 1972.

Hearing conjuga assim numa composição com características tácteis evidentes um mecanismo de medo e de ameaça que controla e desafia o espectador, recriando uma tensão dentro do simbolizado espaço privado do lar (os objectos presentes parecem indiciar, por exemplo, a refeição, a pausa e o descanso) pelo controlo externo do mesmo. Um controlo abstractizado, que desconhece o sujeito ou autor da dominação, bem à imagem de um controlo total e de uma violência simbólica (neste caso mais do que tal) que denunciam o dispositivo de dominação moderno e que criam o corpo dócil e obediente.

Impossibilidade de descanso e impossibilidade de liberdade na própria economia privada surgem aqui como uma apelo de libertação perante a ordem social reinante. Por outro lado, a multiplicidade e si-

multaneidade de discursos diferentes propõem além da promessa de exaustão ao espectador e da perda de sentido da obra- a crise e extenuação do sentido como resultado da sua exacerbação-, a simulação de um conjunto de doenças mentais (esquizofrenia, desordens maníaco-depressivas, paranóia, etc) sintomáticas de uma perda do "eu", de um descentramento patológico, que se encontram na margem dos domínios lógico-racionais da ordem social industrial.

Estas alusões à patologia mental são retomadas na instalação *Voice* (1974) que propõe ao espectador 546 combinações de sons e de palavras resultantes da mistura aleatória das diferentes partes de um manuscrito[47]. Os sons e as palavras misturadas e em *surrounding* recriavam um sistema de classificação destas psicopatologias da autoria de Kraepelin, como também efectivavam a recuperação sem precedentes de um ambiente esquizofrénico e profundamente psicótico. Recuperação essa de uma condição humana que Morris propõe como altamente denunciadora da ordem social repressiva e "tranquilizante" da modernidade.

"*What we call normal is a product of repression, denial, splitting, projection, introjection and other forms of destructive action on experience... It is radically estranged from the structure of being.*"[48], explica R. D. Laing que tanto vê na esquizofrenia a expressão de um acontecimento político de coerção, de violência e de modificação comportamental, como se questiona acerca das suas capacidades terapêuticas- *"Can we accept the passage into psychosis as a transcendental, albeit desperate, search for recovery from the conditions of alienation that*

[47] O manuscrito original era composto por quatro partes: "The Four" (lida por quatro actores que simbolizavam os pontos cardeais); "They" (composto por citações do *Dementia Praecox* (1919) e *Manic Depressive Insanity and Paranoia* (1921) de Emil Kraepelin; "Cold/Oracle" e "He/She" escritos por Morris, e "Scar/Records" (lista de recordes do *Guiness Book of World Records*) constituíam a terceira parte; e, finalmente, um outro texto escrito por Morris- "Monologue"- completava as 256 páginas do manuscrito.

[48] R. D. Laing, "The Schizophrenic Experience", in *The Politics of Experience*, New York, Ballantine, 1967, pp.27-28, citação recolhida em Berger, 1989: 157.

haunt us all?"[49] A mesma questão é retomada por Deleuze e Guattari em *Anti-Oedipus* onde, neste caso, o *psicótico* desconstrói o complexo edipiano e se afigura como o detentor do papel revolucionário e libertador de uma nova política do desejo: *"E todas as destruições operadas pela esquizo-análise não valerão mais do que este conservatório psicanalítico, não serão uma tarefa mais positiva?"*(Deleuze, 1972:349)

Morris subscreve as posições de Laing e de Deleuze e Guattari, tanto é que estas instalações preparam ao espectador uma autêntica esquizo-análise que tem de ambígua a promessa de combater a subjugação através de uma desindividualização, de um distanciamento do sujeito do seu ego. A esta suspensão temporária do ego corresponde uma certa introspecção e uma luta contra os discursos do poder, ou, se quisermos, contra a ensimesmada dicursivização da sua experiência- *"E há tanto menos instinto de morte quanto mais codificados o modelo e a experiência estiverem, num circuito que não pára de enxertar as máquinas desejantes na máquina social e de implantar a máquina social nas máquinas desejantes"*(op.cit.:352)-, contra a edipização social do indivíduo que é performativizada na auto-descoberta do funcionamento das suas máquinas desejantes, a primeira tarefa da esquizo-análise.

Este comportamento de reacção e de contestação de Morris não surge, mais uma vez, sem uma significativa influência filosófica dos textos que corriam o seu tempo. O contributo de Marcuse para a "função crítica da arte", i.e., para a sua instrumentalização político-libertadora é bem inteligível nestas obras de Morris. O pensamento político de Marcuse[50] e os seus conceitos radicais de liberdade e de dessublimação

[49] Questão levantada por Berger no âmbito do pensamento de Laing. Cfr. Berger, 1989: 158.

[50] No final dos anos 50 a obra de Herbert Marcuse foi largamente difundida quer na Europa, quer nos Estados Unidos, tendo servido como um importante manifesto de libertação sexual nos anos sessenta. Robert Morris foi profundamente influenciado pela tese marcuseana- claramente disputada com Freud- que identificava a civilização com a repressão sexual. Em 1955, aquando a sua publicação, Morris debatia no Reed College a obra de Marcuse *Éros et Civilization* e intrigava-se com as dicotomias "prazer" e "realidade", "liberdade" e "auto-repressão". Tal obra viria a tornar-se

vieram desde cedo inspirar Morris tanto no desejo de uma experiência estética pura no minimalismo, como, posteriormente, nas obras que, de um modo quase dialéctico, desafiavam a forma e as suas convenções históricas no processo Anti-forma[51]. Em *A Dimensão Estética*, Herbert Marcuse carregava a arte de um destino revolucionário, conjugava a estética com a política, e anseava o desbloqueamento da necessidade universal da libertação[52] .

A linguagem revolucionária própria da arte (Marcuse) viria a sustentar a estratégia transgressiva da arte morrisiana, nomeadamente no que respeita o afastamento das suas obras das situações pré-determinadas das instituições, para as querer entregar ao espectador, e este a si próprio. É neste sentido que a dessublimação da arte entra como pedra de toque num ambiente cultural que fazia depender a elegibilidade da obra de condições estilísticas e/ou conceptuais, de uma ordem lógico-racional repressiva e reincidente. A constestação dos princípios racionalistas por Peirce e Merleau-Ponty, associada à crítica política marcuseana da lógica repressiva do capitalismo, fundamentaram a aposta de Robert Morris na dessublimação da arte e no seu entrelaçamento e questionamento do espectador.

Formulámos neste capítulo aquela que nos parece ser a *mise-en-crise* morrisiana das categorias modernas da representação, da forma mental, das formas geométricas que perpassaram todos os tempos até à era industrial dos anos sessenta e, em grande medida, até aos nossos dias, do espectador como sujeito meramente expectante, do sujeito prisioneiro e surpreendentemente dócil, enfim, de toda uma série de estruturas duras e prepotentes de funcionamento político-cultural que na época estavam já muito próximas do precipício, e que o seu trabalho da década de 70 e 80 tratará de depôr através de uma estética onde a forma

fulcral no contributo morrisiano para a caracterização da arte como uma expressão sexual irreprimida. Cfr. Herbert Marcuse, *Éros et civilization* (Marcuse, 1963).

[51] Abordado no segundo capítulo desta tese.

[52] *"A arte não pode mudar o mundo, mas pode contribuir para a mudança da consciência e impulsos dos homens e mulheres que poderiam mudar o mundo."* (Marcuse, 1977: 42).

se dissolve no orgânico, na anti-forma e no informe, onde a arte nega a estaticidade e a finalidade e se entrega ao processo (2° capítulo), onde o corpo perde a organicidade e se institui nos seus *objectos parciais,* na sua representação metonímica (3° capítulo).

Capítulo 2

Operação Anti-forma e Pós-Minimalismo

"A arte revela-se-nos como um combate contra aquilo que não é."
Paul Valéry

2.1 O amolecimento generalizado, a desconstrução e a anti-forma

Ocorre-nos cada vez mais um tempo que falta, um espaço que escasseia e uma (hiper)experiência em dilatação que se entrega ao desafio, à turbulência do negativo, à violência do controlo, ao mesmo tempo que vemos estremecer definitivamente a semi-preciosa ordem clássica das coisas onde os contrastes e as distinções dos opostos ainda organizavam de alguma maneira o real. A bulimia pela velocidade, a exigência do conforto, da segurança, da felicidade (e das suas mitificações), exigiram o terramoto sobre as formas e as estruturas da velha guarda, necessitaram da transformação da rigorosa geometria perspectica clássica na ergomomia contemporânea das curvas, dos semi-círculos e dos corpos pneumáticos, da fusão das distâncias pelo virtual, da fusão dos materi-

ais e dos géneros artísticos, das alucinações químicas para o amor, de continuamente se querer compensar um atraso, pessoal e irrecuperável, e desse acerto sempre ser irreprensivelmente adiado. Com tudo isto, pensar e produzir a actualidade, tal como fazê-la experienciar pela cultura artística na cada vez mais iminente ideia de indistinção, de fusão, exigiu um redimensionamento da estrutura mais elementar de figuração da matéria: a *forma.*

No momento em que pareciam esgotadas as suas declinações ou possibilidades positivas, a solução mais forte apontava para a emergência do seu negativo, uma vez que a *forma* foi sempre sinónimo de limite, de separação, de controlo racional e de enquadramento, pretendendo-se cada vez mais conhecer a expressão natural dos materiais e dos fenómenos, o acaso, o contingente e o entrópico. A questão que se lançava na arte não era sobre as novas formas que pudessem vir a ser inventadas, nem sequer sobre a utopia da sua total suspensão na fase final da obra, mas sim sobre a possibilidade de partir para a construção na base de uma *tábua rasa*, de um género de *grau zero* que tornasse possível a obra na improvisação.

Tal ambição exigia a reformulação de toda uma morfologia geométrica do perpendicular que vigorava desde muito cedo na história da construção e cuja utilização se havia estendido à arquitectura, à pintura e à escultura pelo facto de serem formas auto-suficientes e que facilitavam a simetria (e logo a sua memorização) e a extensibilidade da composição. Abolir a forma, ou pelo menos não partir dela para a formação do objecto, significava acima de tudo abandonar a racionalidade na construção. Daí que o percurso que lidera o amolecimento das formas, a sua dispersão e aleatoriedade, o seu desprezo e desregulamentação, tem nas artes plásticas uma avultada expressão que fará recuar o papel fazedor do artista para uma posição racional e ideologicamente indeterminada onde o que acontece é efeito do acaso, dos movimentos do seu corpo através do tempo no espaço da obra, onde as matérias são deixadas a actuar e a criar as figuras do desconhecido, do caos, e do incontrolável.

Parece-nos claro que tendo o minimalismo conseguido resolver uma série de questões relativas à representação e à correlacionada vontade de verdade (estética ou científica), acabou no entanto por se socorrer do primado da forma e do purismo modernistas como que pela necessidade de uma nova ontologia que se viria a apoiar quer ainda na primazia do visual quer nos resistentes postulados da razão. A forma pura e geométrica era o ponto de chegada de uma longa estratégia de redução (cujo alvo principal se antevia na eliminação do conteúdo) que teve a grande vantagem de expressar a memória da infraestrutura cultural da formação (Morris) e, acima de tudo, de fazer subsumir na questão do *medium* e das qualidades físicas da obra as preocupações da estética. A partir daqui era também claro que esse *medium absolutizado* não aparecia sem uma organização e uma programação ainda à imagem do próprio dispositivo modernista, i.e., enformado, vertical, visual e finito, que assentava num "pensamento forte" (ou *duro*) que fazia preponderar um território normativo e disciplinar tanto no eixo sócio-político como no estético. Tal "pensamento forte" tinha por detrás a tentativa de recuperação (um verdadeiro *telos* histórico) da crise dos fundamentos metafísicos através de uma estratégia dialéctica (e inevitavelmente ideológica) fundada na ideia de *totalidade* e de *reapropriação* que se esmeraram em fazer valer o inteiro como o verdadeiro, o sujeito como autocentrado, o sentido da história como unitário, tal como figurar o duro como facto estável e controlado.

Ficou historicamente comprovado o carácter senhorial e ainda metafísico da ideia de totalidade, tal como a caducidade das suas garantias de estabilidade na presença, de eternidade e de identidade. A crise do pensamento dialéctico coincide com a reivindicação do particular, de uma micrologia (Benjamim), de uma dialéctica negativa (Adorno), mas também com o momento em que a história ocidental vê emergir naquele que é chamado "pensamento débil" ou fraco (Vattimo) um espaço para a sua experiência nos fenómenos da aparência, das formas simbólicas e do discurso. É a par deste "pensamento fraco" (ou, se quisermos, a*molecido*) que vimos surgir a alternativa à trama estruturalista

que vigorava até aos anos 60 por aquele que veio a ser denominado de movimento pós-estruturalista performativizado por Barthes, Foucault e Derrida. O texto passava a ser entendido como um conjunto de redes desprovidas de centro e de finalidade, desprovido de sujeito- Barthes declarava em 1968 a morte do autor e definia o texto como *scriptible*, i.e., por escrever e, logo, dependente das interpretações (da "produção") do leitor-, onde a ideia de dissolução do sentido se prendia com a assunção do texto como um jogo aberto que tanto resistia às diferentes interpretações como nunca garantia uma verdade em definitivo. A sua prática mais recorrente da análise e prática textual vem pois a ser a desconstrução teorizada em 1967 por Jacques Derrida com as suas obras *L'écriture et la différence* e *De la grammatologie* que serviriam de influência às obras de Paul de Man e Harold Bloom da escola americana de Yale[1] , tal como à remodelação do pensamento crítico literário pós-moderno e, como veremos adiante, à inspiração da própria prática artística de Robert Morris.

O pós-estruturalismo vem assim exercer uma profunda influência na estética pós-modernista na medida em que a arte passa a ser concebida não já tanto como obra (pelo padrão modernista que a subentende pela ideia de um todo, com uma origem- o autor- e um fim- a representação) mas mais como texto: num espaço multidimensional onde se inserem várias escritas, tal como num jogo livre das formas- *"The contemporary poststructuralist aesthetic signals the dissolution of the modernist paradigm- with its valorization of myth and symbol, temporality, organic form and the concrete universal, the identity of the subject and the continuity of linguistic expression- and foretells the emergence of some new postmodernist or schizofrenic conception of the artifact- now strategically reformulated as "text" or "écriture", and stressing discontinuity, allegory, the mechanical, the gap between signifier and*

[1] A influência da desconstrução derridiana fica ilustrada nas obras *Blindness and Insight* (1971) e *Allegories of Reading* (1979) de Paul de Man, e em *A angústia da influência* (1973) de Harold Bloom.

signified, the lapse in meaning, the syncope in the experience of the subject." (Jameson, 1979:20)

É no território deste "pensamento fraco"- e fraco por ser menos normativo ou programático e mais mistelado de irracionalidade- que surge o projecto *Anti-forma*[2] de Robert Morris. *Anti-forma* prende-se mais com uma atitude de "desdogmatização" da forma do que com um mandato "idealista" para a sua captura e eliminação: visa-se extrair da arte a sua reconhecida *forma artística* ou, por outras palavras, dessublimar os valores culturais com os quais a arte vinha sendo construída. O conceito de "dessublimação" da arte (e da sociedade, em geral) vinha inspirado nas obras *Éros et Civilization* (1955) e *Essai sur Liberation* (1969) de Marcuse que manifestavam repúdio pelo sentido tradicional da arte, pela noção de estilo e de forma: *"Form is the achievement of the artistic perception which breaks the unconcious and "false" "automatism", the unquestioned familiarity which operates in every pratice, including the revolutionary practice- an automatism of immediate experience, but a socially engineered experience which militates against the liberation of sensibility. The artistic perception is supposed to shatter this immediacy which, in truth, is a historical product: the medium of experience imposed by the established society but coagulated into a self-sufficient closed, "automatic" system."*(Marcuse, 1969:39) É inevitável revermos em semelhante atitude de combate do artista à sociedade política e esteticamente reprimida dos anos 60 os padrões da arte da negação dadaísta (e mesmo surrealista) dos anos 20 onde também o acaso e a anarquia pretendiam libertar e provocar a arte no seio da famosa estratégia "anti-arte" delineada por poetas e escritores como Breton, Tzara, Jung ou Maïakowsky que embandeiravam o lema *"Nem Deus nem Padrões"*[3].

[2] Com "projecto *Anti-forma"* queremos referir-nos a um conjunto de obras de Morris realizadas a partir de 1967 e que se enquadram nos argumentos dos seus ensaios "Anti Form" (Morris, 1968) e "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated" (Morris, 1970).

[3] A expressão tornara-se emblemática de todo o movimento e provinha de um casual confronto de André Breton com uma inscrição tumular: *"(. . .) non dimenticherò*

É assim que "anti-arte" e "anti-forma" têm em comum o profundo desejo de extrair a obra dos traços institucionalmente elegíveis, de testar os padrões e os limites institucionais, distinguindo-se no entanto pelo facto da primeira conceber a obra como produto acabado- pois era finalizada que cumpria o seu desejo de provocação-, enquanto que a "anti-forma" pretende adiar *ad infinitum* essa finalização, envolvendo a obra num interminável processo de refabricação. No entanto, ambos os projectos são declinados com referência – mesmo que negativa- ao espaço limitativo dos museus e das galerias (tal como o minimalismo os contra-trabalhou), e assim como a história institucional veio comprovar a aceitação da "anti-arte" como arte, também a "anti-forma" veio a ser reconhecida como uma "forma" artística, comprovando-se o centripetismo do museu ou, se quisermos, a insustentável artisticidade de qualquer produção de um artista. Mas vejamos quais foram as suas armas...

Numa abordagem comparativa, *Anti-forma* pode bem servir de sinónimo para a arte mole de Oldenburg[4], para referência das teses de desmaterialização da arte de Lucy Lippard, ou mesmo, no âmbito da pintura, como "herança" das formas moles que caracterizavam Dalí nos anos 30[5] . No entanto ela tem o significado acrescido de uma "crítica

mai il solievo, l'esaltazione e la fiereza suscitata in me una delle prime volte in cui da bambino fui accompagnato in un cimitero- tra tanti monumenti funebri deprimenti o ridiculi- dalla scoperta de una semplice lastra di granito dov'era inciso in lettere maiuscole rosse il superbo motto: Né dio né padrone" (Breton, 1941).

[4] O trabalho de Oldenburg mostra-nos como os objectos do quotidiano transvestidos em arte não só tornaram o efeito do choque num apetrecho inevitavelmente soft, como explora- com a audácia e a originalidade que o distinguem na arte pop- a dinâmica dos objectos que conjugam o elemento mole com o duro: veja-se a expressividade surrealista das suas obras *Giant Fagents* (ou *Cigarrete butts*), *Lipstick Monument* e *Giant Switcher.*

[5] As formas moles e inconsistentes de Dalí são em si bem premonitórias do próprio sentido da "anti-forma" na medida em que exploram a dimensão inconsciente ou irracional do pensamento através de um método que viria a ser conhecido como paranóico-crítico. Veja-se "A Persistência da Memória"(1931), "O Sono" (1937) ou "Soft Self Portrait" para reconhecermos com Dalí a associação das formas moles ao

da forma pura" ou de uma contestação à arte puramente visual que já estava subentendida no carácter relacional das obras minimalistas de Robert Morris com os elementos exteriores à obra (a luz, a disposição da obra, o corpo do espectador, tal como abordámos na primeira parte). Tal projecto só é finalmente realizado a partir do momento em que à requisição de um conjunto de materiais moles (ou não-rígidos, como lhe chama: os materiais maleáveis como o feltro, a terra e o desperdício, ou evanescentes como o vapor) se associam novas premissas para o *fazer.* Esse *fazer* não poderia mais estar dependente de um conjunto de fins pré-concebidos para os quais se decidia esteticizar a forma: a ideia mental da obra e o arquivo das formas *gestaltianas*- como elementos constantes e inalteráveis independentemente do tamanho ou da sua disposição no espaço- eram assim contestados em prol de uma autêntica investigação sobre os materiais e sobre os métodos de produção.

Anti-forma vem confirmar o desejo de afirmar a obra como um conjunto de matérias dispostas aleatoriamente, ao acaso, para que pudessem manifestar a sua expressão física natural. Robert Morris demonstra estar consciente da sujeição histórica dos materiais a uma organização cultural que lhes havia construído uma segunda ordem de factos que em nada se relacionava com a primeira ordem de factos que os fundava: a sua fisicalidade- *"The duality is established by the fact that an order,*

sono, ao digerível, e as duras ao impenetrável, ao irredutível. Com Dalí ficava lançado o mote de associação do mole à fraqueza, à vulnerabilidade e à acção do tempo sobre os corpos. Ressalve-se a particularidade de que a possibilidade do seu reconhecimento visual se dever ao facto de estarem suportadas em formas duras (troncos de árvores e mesas em "Persistência da Memória" e muletas em "O Sono" e "Soft Self Portrait"). No entanto, à forma mole podem ainda ser atribuídos outros precedentes interessantes nas formas retorcidas dos corpos e das roupas do maneirismo português, ou ainda mais cedo no alegado auto-retrato de Michelangelo no "Juízo Final" da Capela Sistina: trata-se da descoberta em 1925 por Francesco La Cava da figura do pintor na pele que S. Bartolomeu segura no centro da obra. Em vez de apresentar a faca como prova do martírio a que foi submetido, S. Bartolomeu ostenta a pele (esvaziada) de um corpo com o esboço de uma face semelhante à de outros auto-retratos de Michelangelo. Esta é aquela que nos parece ser a proto-influência mais interessante dos relógios camembert e das anti-formas morrisianas.

any order, is operating beyond the physical things."(Morris, 1968:43) Essa segunda ordem de factos era a grande responsável pela sombra erguida sobre os segundos pares dos dualismos da cultura ocidental: o *mole*, o *efémero*, o *inacabado*, o *informe* e o *feio*, que emergiam agora no seio de uma nova política da percepção e da formação, suspendendo o *duro*, o *eterno*, o *acabado*, a *forma* e o *belo* que haviam encimado a razoabilidade do "bem construído" (Morris) dos esquemas racionalistas. Ao "bem construído" que o minimalismo tão bem representa segue-se o "por construir" ou o "em construção" que terá tanto a vantagem de destituir a formação de qualquer ideologia, como a desvantagem- que abordaremos- de a fazer subsumir numa perpétua indecidibilidade.

2.2 Obras em "desconstrução" e em anti-forma

Em primeiro lugar, o que é bem paradigmático em Morris é que a contestação destas categorias, e em geral das formas mentais, se inicia ainda no seu trabalho sobre as estruturas do próprio minimalismo a partir do momento em que ele as vem considerar como formas demasiado fechadas e repressivas. Os seus quatro cubos espelhados de 1965 (Untitled *Mirrored Cubes*) são o grande exemplo dessa anulação da ideia de estrutura, de dureza e de ordem a partir do momento em que requisitam todo o espaço envolvente para concluir a composição: quando os cubos reflectem a relva do jardim ou o soalho da galeria onde estão colocados tornam-se estruturas vulneráveis, amolecidas e desenformadas. Ao convocar opticamente para si mesma tudo o que a rodeia, a obra passa a não depender exclusivamente da sua própria estrutura chegando mesmo a propor a sua anulação- vindo pois a ser reconhecida como uma extensão do espaço e não como uma sua conquistadora.

Os cubos espelhados reproduzem infinitamente o espaço em que estão colocados e trabalham no sentido de fazer esquecer a sua forma,

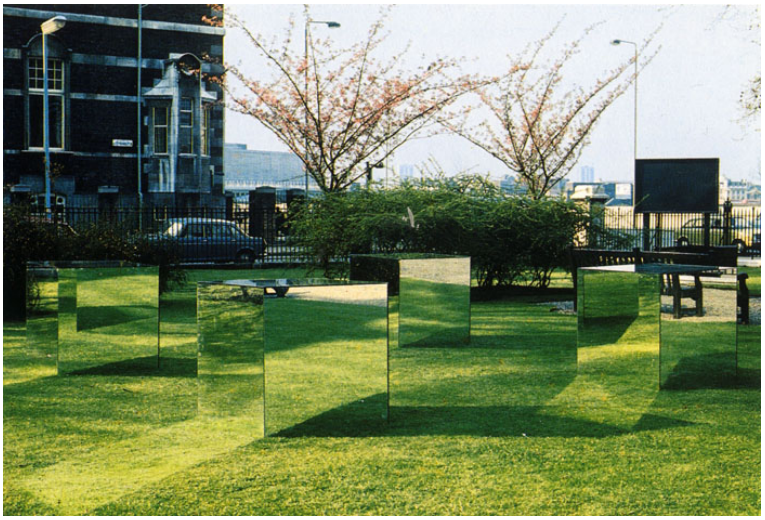

Figura 2.1: Robert Morris, Untitled (*Mirrored Cubes*), 1965.

de criar o vazio formal através de uma inspiração ilusionista de divisibilidade e fragmentação interna: *"Il faut dégager l'espace. L'espace de tous les sculpteurs est encombré par les residus de la sculpture du passé. Dans mon imagination, ces innocents morceaux de contreplaqué et de verre* (Morris refere-se aos "Mirrored Cubes") *devenaient des engins de destruction, qui dégageaient tout, qui ramenaient le vide pour me permettre de bouger de nouveau*."[6] Tal facto tem consequências óbvias na percepção e interpretação da obra uma vez que dificulta ao espectador a apreensão dos seus limites, dando-lhe a impressão de que a obra abrange toda a realidade e de que não existe nada fora dela, ou melhor, de que tudo lhe é interior, na esteira do prenúncio derridiano *"il n'y a rien hors du texte*". Também aqui a obra deixa de ser autónoma, e o sentido deixa de ser possível na presença, na estabilidade, na finitude. Uma vez combatido o fechamento da obra e, logo, do seu

[6]Robert Morris em entrevista a Rosalind Krauss in "Autour du problème corps/esprit" (Krauss, 1994:29: somos nós que sublinhamos).

sentido, a estrutura semântica dos cubos é a do sentido variável e disseminado da *différance* derridiana[7] . Ao postulado da "desconstrução" que inclui a totalidade da experiência concorre agora também a estratégia "anti-forma" (com o citado leit-motiv "*engins de destruction"*) ao propôr uma obra descentrada, dispersa e desintegrada, e cujo sentido não depende do querer-dizer, mas do espaço figural entre as formas ou, se quisermos, das suas próprias anti-formas.

A desconstrução é uma máquina de constante remissão às origens, à *archè* inapreensível que impede a estabilidade da formação, estilhaçando e desarmando constantemente o sentido construído. Os cubos espelhados instalam essa própria desconstrução a partir do momento em que não vêm re-presentar mas diferir infinitamente a presença do significado, impondo-se como um jogo autenticamente aberto e potencialmente infinito. Associando os conceitos de *traço* e de *disseminação* derridianos, os cubos de Morris são "traços disseminadores" na medida em que ao serem por si incompletos remetem para outros signos (outros traços) e, consequentemente, tanto difundem como disseminam o seu próprio sentido.

Ora, se tal indecidibilidade ou crise simbólica já era prenunciada numa obra com a morfologia minimalista como os cubos espelhados, são os trabalhos de Morris com os feltros a partir de 1967, com os desperdícios industriais (*Earthwork*, 1968; *Thread- waste*, 1968), com o vapor (*Steam Work*, 1961) e, em especial, o seu longo *Continous Project Altered Daily* (1968) que alimentam o florescimento da dissemi-

[7] O discurso da *différance* derridiana opera uma crítica activa no pensamento literário e filosófico do ocidente ao proceder a uma ruptura com a metafísica tradicional da presença (com que Derrida conotava o estruturalismo), e autodefinindo-se no desasossego e na insatisfação permanentes que, à maneira nietzscheana, vêm tanto desautorizar a certeza teológica tal como a univocidade do sentido endossada pelo estruturalismo e pelo seu sistema hierarquizado de oposições (Saussure): língua/fala; interioridade (do significado)/exterioridade (do significante), inteligível/sensível. *Différance* significa que qualquer signo não atinge nunca um significado em presença ou um sentido último pois vive em permanente jogo intertextual com os seus traços do passado (os arqui-traços) e os do futuro.

nação e do indecidível na sua estratégia anti-forma. Tais obras são o paradigma de que o sentido tanto não está fundado na presença como não chega alguma vez a concretizar-se. É assim que a obra se assume e se enuncia num autêntico *pli* [8] , numa dobra indesdobrável e irredutível às interpretações que passa a ser a "perpetuação de uma virgindade", de uma eterna possibilidade, de um sentido aporético, iterável (a dispersão semântica é total), heterogéneo, desintegrado e negativador.

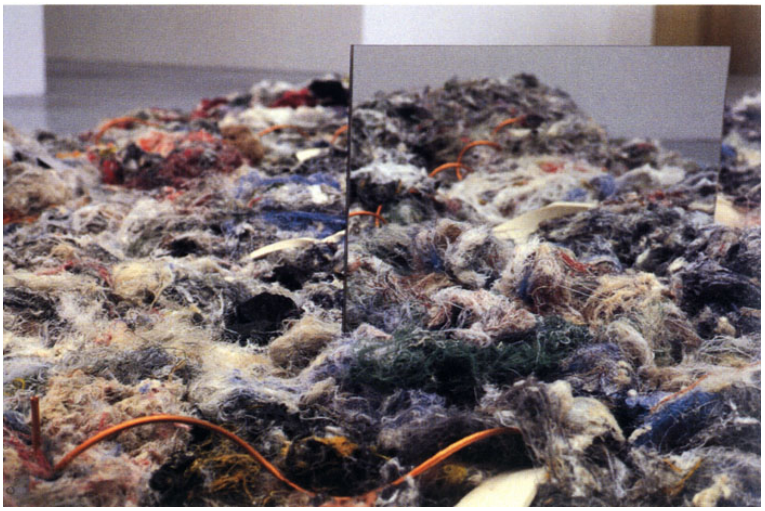

Figura 2.2: Robert Morris, Untitled (*Threadwaste*), 1968/95.

Este projecto inicia-se pois com a série de esculturas feitas em fel-

[8] Segundo Jacques Derrida, o *pli* é a assunção de significações contraditórias e indecidíveis, irredutível mesmo ao conceito de metáfora na medida em que o seu conceito se desconcretiza e pode assumir significações contraditórias. A este diferimento de sentido Morris acrescenta-lhe o diferimento da própria obra: *"Previously, indeterminacy was a characteristic of perception in the presence of regularized objects-that is, each point of view gave a different reading due to perspective. In the work in question indeterminacy of arrangement of parts is a literal aspect of the physical existence of the thing"* (Morris, 1969: 61).

tro[9] em que cada obra era iniciada numa peça rectangular que seria posteriormente cortada às tiras ou aos bocados e pendurada por uma parte à parede, ou simplesmente deixada no chão. Apesar do arranjo de algumas ser regular, o da maior parte consolida-se na acumulação aleatória de resmas de feltro que, quer empilhadas quer penduradas, davam ao material a forma passageira e caótica da indeterminação. Na medida em que a cada obra era inevitável uma configuração diferente quando fosse recolocada noutro espaço qualquer, os *felt pieces* foram protagonistas da principal manobra da anti-forma: contestar a arte como produto acabado, contestar o fetichismo modernista da arte como objecto e como qualidade. Tal como o expõe Morris: *"Fields of stuff that have no central contained focus and extend into or beyond the periphral vision offer a kind of "landscape" mode as opposed to a self-contained type of organization offered by the specific object."*(Morris, 1969: 57)

Os *felt pieces* propõem uma autêntica antítese aos objectos construídos com que nos anos 60 se combateu o ilusionismo. Se a fuga ao ilusionismo era liderada pela reconstituição da arte como objecto (reconstituição essa que se fez representar no século XX pelo processo de substituição do ícone pelo índice- como nos lembram as colagens cubistas-, e deste pelo objecto *readymade* ou pelo objecto construído- como é o caso das bandeiras (Flags, 1954) ou dos alvos (Targets , 1958) de Jasper Johns, ou da generalidade das obras minimalistas) não é de todo surpreendente que esse objecto viesse a ser tomado pela simetria e pelo geometrismo, na medida em que eram mais facilmente memorizáveis como formas e como entidades autónomas e totais: *"The demand for images that could be mentally controled, manipulated, and above all, isolated, was on the one hand an esthetic preconception and on the other a metodological necessity. Objects provided the imagistic ground out of which 1960s art was materialized."*(Op.cit.:64).

Ora, tal ideia de objecto como um corpo uno e quase indivisível que era construído com base numa imagem prévia de totalidade torna-

[9] Referimo-nos nomeadamente a Untitled (*Six Legs*), 1967-68, Untitled, 1967, *Tangle* (1968) e Untitled, 1969-70.

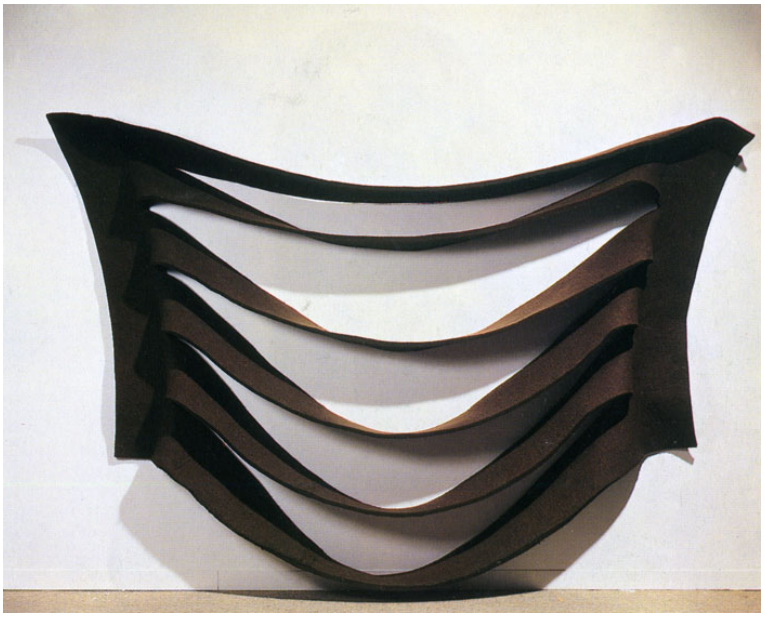

Figura 2.3: Robert Morris, Untitled, 1969-70.

se praticamente inaplicável aos *felt pieces* ou às obras que consistem na mistura indeterminada de diversos materiais industriais: *"Physical art that involves indeterminacy should be distinguished from "idea" art that intends to exist primarily as media (e.g., Oldenburg's monuments, Joseph Kosuth's definitions)."*(Op.cit.:70) Tal distinção torna-se possível visto que estas obras se apresentam como um corpo inconsistente, fragmentário e, principalmente, *desunido* graças à sua dispersão na sala que não permite ao espectador uma visão de plano (logo, a visão da obra como um todo), aos materiais aleatoriamente misturados que não são um ou dois (o que permitiria mais facilmente a relação parte-todo) mas tantos quanto possível, e também ao estado dos materiais que é diverso: ora líquido, ora sólido, ora gasoso, apresentando-se como mole e em fragmentos, partidos ou rasgados aos bocados.

Por outro lado, estas obras da *Anti-forma* conseguem muito bem pôr

de lado as ideias de qualidade e de produto acabado que dominavam a produção de obras nos anos 60. Uma das questões que continuava a inquietar Morris era até que ponto a dessublimação total da forma- como última e resistente categoria do modernismo- poderia afectar a sua exposição no espaço institucional das galerias e museus. E "dessublimação total da forma" incluía para além da deformação da obra e da sua assunção como um processo contínuo, o convite às tais muito pouco requintadas matérias-primas. Quando Morris reúne num espaço de vinte metros quadrados bocados de desperdício (fibras e fios), de metal, de asfalto, de feltro, sobre os quais coloca diversos espelhos na posição vertical que multiplicam a refracção e a disseminação da obra (*Threadwaste*, 1968), o tema "anti-forma" parece finalmente colidir com os momentos charneiros da anti-arte vanguardista que, sob a alçada da dúvida moderna de distinção entre a arte e o banal, contestara as prerrogativas formais de inclusão da obra no museu.

No ano seguinte Morris viria a conceber a sua instalação *Continuous Project Altered Daily* que consistia na recombinação diária durante um mês desses materiais industriais num espaço com uma maior "chancela artística" tal como o armazém de Leo Castelli. Dia após dia a instalação ganhava um outro aspecto na medida em que Morris retrabalhava os materiais no estrito sentido de evitar que quaisquer formas ou figurações se estabilizassem sobre eles. E muito cedo Morris obteve a resposta!: a dessublimação da forma não vinha afectar a exposição das obras num espaço artístico, tanto é que em 1969 o mesmo armazém de Leo Castelli foi palco para uma exposição por si organizada com o título "Anti-Forma" que incluía obras de Alan Saret, Claes Oldenburg, Eva Hesse, Bruce Nauman, Richard Serra e Stephen Kaltenbach- o mote era explorar o informe através de materiais não tradicionais ao ponto de contestar qualquer tipo de lógica ou idealismo na construção: *"Materials- deployed as recognizable, unprecious, ordinary substances- no longer aspired to transcend gravity or represent values or things in the world. Wood did not suggest flesh, plastic did not embody modernity or technology, and steel did not mean brutality. Objects*

scattered on the floor neither ascended to the sky nor transcended literal earthly conditions. They simply existed in their base material state as the physical residue of the transitive (. . .)"(Berger, 1989: 72-73).

Estas obras anti-forma confirmavam então a existência de uma tradição anti-estética ou anti-artística da própria instituição, a mes- ma que nos habituou a aceitar como convencional a relação conflituosa entre o artista e o *status quo* institucional. Quando a desmistificação se torna norma (Barthes), quando as normas artísticas passam a ser estabelecidas precisamente onde parecem ser mais rejeitáveis, o choque e o escândalo deixam de ser armas contra o pensamento convencional. Tal facto vem não só confirmar a assimilação institucional das práticas marginais, como vem anunciar o desejo- já antigo- do museu, da galeria ou da corporação de ganhar (ou recuperar) a aura dessa marginalidade. Uma obra como o *Continuous Project* não vem tanto recomprometer-se com a estratégia da anti-arte, i.e., da negatividade da arte modernista, como vem essencialmente repensar o seu radicalismo: um género de denúncia de que o conhecimento prévio dessa tradição transgressiva não permite a inocência (ou verdadeira transgressão) de qualquer arte ou estilo. Trata-se da assunção do esgotamento de uma prática, ao mesmo tempo que da emergência de uma arte que se procura a si mesma auto-investigando-se nas formas, materiais e processos. . .

Figura 2.4: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*, 1969.

. . . *Threadwaste*, *Earthwork*[10] , entre outras obras, vinham confirmar que derrubar as categorias modernas também requeria trabalhar com novos materiais, com novos utensílios e segundo novas técnicas. Morris reconhece nos seus ensaios "Anti Form" e "Some Notes on

[10] "Threadwaste" e "Earthwork", ambas de 1968, envolviam a conjugação aleatória numa sala de terra, pedras, alumínio, zinco, feltro, espelhos, etc. Em entrevista a Pepe Karmel da revista *Art in America* em 1995, Morris levantava um pouco o véu sobre a utilização destes materiais*: "Threadwaste* (desperdício) *was a material I first encountered as a railroad switchman* (profissão que o ocupara algum tempo na juventude). *(. . .) Why other stuff, the copper tubing, felt scraps, chunks of tar, in threadwaste? They were around the loft and, like the mirrors, interrupted the uniformity and total horizontality of the work"* (Karmel, 1995: 11).

the Phenomenology of Making" que foi o expressionismo abstracto de Jackson Pollock que mais liderou essa preocupação. A sua *Process Art* ou *Action Painting*[11] assenta na importância prestada por este artista dos anos 40 à adequação entre os utensílios e a natureza dos materiais utilizados, tal como à construção da obra segundo um processo imediato- sem obedecer a formas ou fins pré-estabelecidos- que só depende de um *fazer* instantâneo, sob os pêndulos do "aqui" e "agora".

A famosa série dos *drip paintings* de Pollock foi bastante efémera pois após o seu apogeu financeiro e de reconhecimento institucional da segunda metade dos anos 40, Pollock viria a abandonar a partir de 1951 esta técnica, refugiando-se na figuração como desejo de evitar a repetição da sua própria linguagem. Após 1956, ano da sua morte[12], começam a manifestar-se as influências de Pollock sobre uma nova geração de artistas: em Cy Twombly e em Jean-Michel Basquiat[13] com

[11] Duas denominações por que veio a ser reconhecido o processo de produção dos seus *drip paintings,* e que trazem um sentido pleonásmico ao próprio acto de pintar, concedendo-lhe um acréscimo de novo dinamismo e de movimento. Estes termos vêm também implicar o total envolvimento do corpo e da sua acção sobre a tela, os quais serão subentendidos, ou indicialmente reconhecíveis, na obra acabada. Tal envolvimento do corpo é possíbilitado pela técnica do "dripping": o pincel vê-se substituído por um pedaço de madeira manipulado pelo pintor que faz escorrer a tinta sobre a tela deitada no chão. A tinta é por sua vez "distribuída" pelo espaço da tela consoante os movimentos do corpo do artista sobre ela. O "dripping" é reconhecido como a técnica do puramente aleatório pois permite expressar a verdadeira fluidez da tinta ao deixar a gravidade exercer com ela todas as possíveis e casuais figurações: ora mais líquida, ora mais viscosa, a tinta acabava por produzir um relevo de vários centímetros sobre a superfície da tela.

[12] Jackson Pollock morre em 1956 vítima de um acidente de viação. Ressalve-se o pormenor de James Dean ter morrido um ano antes e também num acidente de automóvel. O impacto mediático da morte de Pollock foi quase equiparável ao de Dean. Warhol deixava-lhes a homenagem no tema do acidente de automóvel trabalhado em *Orange Car Crash 10 Times* (1963).

[13] Em Basquiat é nítida a influência expressionista de Pollock pelo caos e esquizofrenia visual das suas telas, mais especialmente pela utilização do plano horizontal para a produção das suas últimas obras. Algumas das obras deste graffiter dos subúrbios nova-iorquinos chamado Samo parecem-nos enquadrar-se bem nas fileiras das galerias naïf não só porque lhes é reconhecido o seu toque de pureza e de extrema

os os seus grafitos (sempre melhor em italiano: *graffiti*) que exploraram o gesto de corte, assim como a ideia de traço, de marca temporal e de índice de um acontecimento; em Andy Warhol que se deixou fascinar pela questão da automação, como são os casos dos seus *Oxidation Paintings* (1977) ou dos *Piss Paintings* (1961)[14] ; e por fim, entre possivelmente muitos outros[15], Robert Morris que reconheceu em Pollock a exploração da gravidade como força de libertação dos materiais uma vez atirados para o plano horizontal, tal como a valorização dessa horizontalidade que lhe serviria para a dessublimação do eixo visual da cultura. Um legado de desclassificação que pode vir também a cruzar-se com a operação do *informe* teorizada por Georges Bataille.

2.3 "Informe", operações da anti-forma e o estatuto "sublime"

É no momento em que começa a ser claro que o projecto *Anti-forma* teorizado por Robert Morris ergue-se como uma subversão das essências estéticas do modernismo, como um género de anti-disciplina e de anti-purismo, que se torna também mais coincidente com a operação do *informe* teorizada por George Bataille. O termo "informe" assume-se como a primeira operação do seu "Dictionnaire Critique" publicado na obra *Documents* (1929-30), resistindo a uma definição fixa ou está-

simplicidade, como também porque não pretende ser perfeitamente figurativa nem absolutamente abstracta.

[14] Os *Piss Paintings* mais do que expressarem a questão da automação da formação pelos materiais, exploram o eixo horizontal em que também Pollock trabalhava. O mau gosto e estado febril que puseram em marcha tais obras vieram abrir os precedentes para uma série de obras com excrementos (inseridas na denominada "Abject Art") de que nem a tradição nem a memória estética conservadora se vieram a orgulhar.

[15] Entre estes muitos outros incluem-se naturalmente os artistas das novas artes tecnológicas que reclamam em Pollock o pioneirismo da interactividade, dessa fusão vanguardista entre a arte e a vida que de certa forma as artes interactivas virão reconfigurar como o seu principal fundamento.

vel pois o seu papel é essencialmente performativo e desestabilizador. O "Dictionnaire" pretende ser a própria metáfora do *informe* enquanto instrumento de minagem de todos os sistemas (no qual se entrevê a "escatologia" ou "heterologia" com que denominava o seu pensamento) é uma obra incompleta- voluntariamente incompleta- cujos artigos não aparecem segundo uma ordem alfabética mas aleatória (e consoante as publicações), e que por vezes oferece várias entradas para as mesmas palavras. No que respeita ao seu conteúdo, é também verificável essa operação provocatória pelo absurdo do elenco de definições: "Camelo", "Cultos", "Homem", "Tristeza", "Pó", "Répteis" e, entre muitas outras, "Cuspo"- as quais se assumem como propostas para novas categorias e alegorias para integração da experiência. O próprio termo "Cuspo" é assumido por Bataille como o símbolo por excelência do *informe*: *"(...) through its inconsistency, its indefinite contours, the relative imprecision of its colour, it is the very symbol of the formless* (informe)*, of the unverifiable, of the nonhierarchized"(Bataille, 1920-30: 381-382)* Quer o cuspo quer a aranha são apresentados como a sua visão do mundo, a qual vem a ser um projecto de desprogramação- ou anti-programação- de toda a ordem de sentido, de toda a estrutura definível e fixa.

O termo já vinha sendo esquecido e não tem aparecido – oficialmente – como referência ou inspiração dos artistas contemporâneos. A sua reabilitação vem a ser recentemente feita- já não pela produção mas pela crítica- no verão de 1996 por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois a pretexto da exposição "L'Informe: Mode d'emploi"[16]. O termo de Bataille sugeriu a estes autores a melhor operação através da qual se poderiam caracterizar um conjunto de obras do século XX para as quais as categorias de forma e de conteúdo se tinham tornado inúteis. Esteve assim exposto um conjunto de obras que inclui géneros e épocas dife-

[16] "L'Informe: Mode d'emploi" – título da exposição realizada entre 21 de Maio e 26 de Agosto de 1996 pelo "Centre Georges Pompidou" de Paris da qual resultou o livro da autoria de Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois *Formless. A User's Guide* publicado pela Zone Books (N.Y.) em 1997.

rentes (da *Ceramica Spaziale* (1949) de Lucio Fontana, do *Fried Egg* (1966) de Oldenburg, dos *Oxidation Paintings* (1978) de Warhol ao *Tearing Lead from 1:00 to 1:47* (1968) de Richard Serra ou aos feltros de Morris) mas que partilha dessa mesma operação de desclassificação do modernismo que o termo *informe* propõe: *"Its not only an adjective having a given meaning, but a term that serves to bring things down (déclasser) in the world"*[17]

A organização das obras na exposição pretendia também responder ao sentido do termo definido por Bataille, discriminando-se as unidades clássicas da exposição (estilo, tema, cronologia, tal como a apresentação das obras do artista todas no mesmo espaço) e elegendo-se como princípio organizador quatro operações comuns que lhes traduzem o papel de combater os principais paradigmas do modernismo: "Horizontalidade", "Materialismo Redutor"[18], "Pulsação"[19] e "Entropia" vêm pois estremecer, respectivamente, o primado da verticalidade e da visão, o idealismo da matéria, as ideias de permanência e de estabilidade, e, por fim, o paradigma da obra como uma totalidade organizada consoante um princípio e um fim.

Estas quatro operações auto-definem-se como a artilharia da arte pós-moderna para desconstruir a condição iluminista da arte advogada por Gotthold Lessing no seu *Laocöon* (1766) e que Greenberg viria revitalizar[20] . Com o objectivo de garantir a permanência da configu-

[17] Definição da função do termo *informe* dada por Bataille no seu (e para o seu) Dictionnaire, citada por Yve-Alain Bois no texto "The Use Value of "Formless"" (Krauss e Bois, 1997: 18).

[18] *Nota de tradução*: o termo original em inglês é "Base Materialism"- o sentido de "Base" reporta à qualidade baixa e inferior dos materiais utilizados nas obras, daí termos optado pela tradução no termo "Materialismo Redutor".

[19] *Nota de tradução*: optámos pela palavra "pulsação" na tradução do termo original "Pulse" na medida em que se mantém a ideia de movimento, de energia e actividade.

[20] Tal como fora referido no primeiro capítulo, Clement Greenberg repropõe o purismo modernista através do seu artigo de 1940 "Towards a Newer Laocoon" pela delimitação das artes ao seu próprio estilo e mediums: *"(...) purism is the terminus of a salutary reaction against the mistakes of painting and sculpture in the past*

ração, Lessing havia proposto a separação entre as artes temporais e as artes espaciais- o tempo e o movimento (entendidos como narrativas, dirigidos a um fim) ficavam excluídos do campo visual. Ficaria também assim garantida a preocupação por uma ontologia da matéria, por uma identidade incorruptível, tal como se assegurava a proeminência da visão sobre o tacto, do vertical sobre o horizontal, e da obra organizada segundo uma totalidade. A obra de Robert Morris vem integrar estas operações do *informe* apontadas por Krauss e Bois, tal como outros antídotos que não deixarão intocados os cânones do modernismo.

Com os seus *Felt Pieces* Morris consegue trazer a operação da horizontalidade para o seio da sua obra. A exploração da horizontalidade por Morris tem como ponto de influência os *drip paintings* de Pollock, nos quais Morris reconhece o modo de libertar os materiais e as formas artísticas. Se na primeira fase da carreira de Pollock eram apagados da tela com tinta corpos pintados na posição vertical (como contestação desta mesma posição), já numa segunda fase a horizontalidade vem a ser eleita para o espaço das suas telas como se se tratasse de um abaixamento da cultura, uma sua deposição ao seu nível mais baixo[21]. Rosalind Krauss é a autora que apresenta em *Optical Unconscious* a influência de Pollock em Morris através da questão da gravidade: *"He*

several centuries which were due to such confusion (nas artes)*." (Greenberg, 1940:* 555). É pois na defesa de uma forma artística dominante que Greenberg vê a saída para uma das suas grandes preocupações: a colagem de diferentes estilos no mesmo género que o *pastiche* e o *kitsch* simbolizam.

[21] A sua obra "Full Fanthom Five" (1947) é uma simbolização do próprio chão como espaço onde acabam os objectos pressionados pela gravidade, nomeadamente o lixo- um espaço onde se deixam cair os objectos rejeitados pelo homem: a tela inscrustra assim com a sua tinta botões, fósforos, unhas, moedas, pontas de cigarros, chaves, etc. A sua presente exposição na posição vertical- e o mesmo se sucede com outras obras de Pollock que se encontram no *Museum of Modern Art* de Nova Iorque- vem limitar o sentido original dessa produção, e reexpôr a tensão que existe entre o vertical (institucional) e o horizontal (anti-institucional): o museu continua a negar que o chão seja o espaço da tela, e parece-nos que as justificações não são só logísticas! Para o mesmo argumento da sublimação vertical dos *drip paintings* ver a abordagem feita por Rosalind Krauss em *The Optical Unconscious*.

(Morris) *looked instead at the operations of gravity, of the way the horizontal is a force that pulls against the vertical, pulling it down. Gravity, he saw in Pollock's work, had become a tool for the production of the work, every bit as much as the sticks from which the paint was flung or the arm's gestural reach as it flung it."*(Krauss, 1993: 293).

As obras "anti-forma" de Robert Morris são o sinal de rebelião com todo o projecto histórico que combateu o peso e a gravidade através de um conjunto de armações como os caixilhos de madeira, os pedestais, os moldes e quaisquer outras estruturas duras que erguiam e repuxavam os "suportes" (termo por demais significativo pois parece garantir a suspensão da queda) para lhes garantir a verticalidade da forma. Os seus "felt pieces" vêm assim expôr a tendência natural (gravitacional!) para a horizontalidade dos materiais sem esses suportes, tal como ironizar sobre a sua total deformação quando erguidos e pendurados num prego: ordem e verticalidade (o "bem construído") requerem no fim de contas materiais duros ou materiais moles com suportes duros! Os "felt pieces" são símbolo do inconstruído, i.e., do que não resiste à gravidade mas que permite a visão da gravidade a agir sobre a forma. Partindo do princípio de que forma é aquilo que se consegue manter verticalmente intacto, é no seu ensaio "Anti Form" que Morris propõe então como operações anti-forma o "empilhar aleatório" ("random piling"), o "ensarilhar" ("loose stacking") e o "pendurar" ("hanging") - como autênticas operações do *informe,* elas trabalham inevitavelmente em função do efémero, do incontrolável e do inconsistente.

Segundo Krauss, à preocupação estética de construir e de manter as obras sobre o plano vertical não pode deixar de estar ligada a proeminência cultural da visão sobre os outros sentidos nas artes (e o próprio termo "artes visuais" seria disso denunciador). Assim, o espaço vertical da tela ou da parede foi concebido como um espaço contínuo de observação neutra e aberto à examinação (Greenberg). E na verdade- a História justifica-o-, à verticalidade, enquanto plano perpendicular ao eixo visual, correspondeu uma sublimação que vem a ser integrada nos desejos de ordem, de distância, de contemplação e de dominação mo-

dernos[22] . Durante toda uma tradição a parede e a tela fizeram parceria: "*It was in that location and at that angle to gravity that they became painting.(. . .) The wall, the mural, was about* thisness. *It was vertical, bounded plane, an object that stood before the viewer's own vertical body, facing off against it.*" (Krauss, 1993: 244, 245)

No mesmo *Optical Unconscious* (e o primado da verticalidade não parece estar alheio a este título), Krauss expõe a posição de Freud perante o primado da verticalidade como uma passagem da tendência fortemente sexual da posição horizontal do animal para a puramente visual e cultural da posição erecta do homem: *"Man's erect posture represents the beginning of the momentus process of cultural evolution"*[23], tal como expõe, parafraseando Freud, a passagem e substituição da relação boca/anûs pela relação face a face. Era pois pelo abandono dos materiais moles nesse plano horizontal que era possível demonstrar o negativo de toda a arte até então construída pelo facto de a sua figuração estar "quase" exclusivamente dependente da sua fisicalidade. (E dizemos "quase" porque nos parece claro que nestas obras- tal como veremos- o arbitrário não joga sem a intervenção do "motivado", i.e., do artista.)

Para além desta dessublimação da obra e do visual, Pollock e os seus *drip paintings* significaram para Robert Morris o grande momento artístico da fusão entre os meios e os fins, i.e., o momento a partir do qual se perde o desfasamento entre a produção da obra e a sua apresentação final. Para tal tornou-se imprescindível que a obra fosse construída num *fazer instantâneo* e *improvisado* de interacção entre os materiais e os movimentos do artista. Fundir meios com fins significa

[22] As propostas de verticalização de planos horizontais por artistas como Degas e Cézanne não deixariam grandes dúvidas para este argumento. Degas e Cézanne conseguiram erguer os planos dos chãos e das mesas para a mesma superfície das paredes: o resultado é colocar cada espectador nessa posição dominadora do plano picado, tal como conferir ao pintor essa posição manipuladoramente moderna de reconstruir os objectos consoante o seu desejo de uma visão de totalidade.

[23] Frase de Freud conforme citada por Krauss in *The Optical Unconscious* (Krauss, 1993: 246).

rejeitar a tendência cultural que sempre separou a actividade de produção artística da obra finalizada através de uma maior atenção concedida à análise semiótica dos conteúdos do que ao significado dos meios: às diferentes manifestações comportamentais e técnicas que determinam a obra. A partir do momento em que Pollock envolve todo o seu corpo na produção, a partir do momento em que a tinta que pinga sobre a tela se autodetermina, o processo inscreve-se na obra e a sua interpretação dele depende.

Tal fusão entre os meios e os fins está paradigmaticamente presente no "work in progress" de Morris, o seu *Continuous Project Altered Daily:* sem parar de construir e de reconstruir figurações com terra, desperdício, água, plástico, madeira e óleo durante um mês, Morris consegue fundar e identificar a obra na absolutização do acto de fazer (e aqui a operação "Pulsação" pela ideia de movimento e de interacção, tal como a operação "Materialismo Redutor" pelo tipo de materiais utilizados, começam a ter uma aplicação efectiva).

Os fins e os meios tornam-se indistintos uma vez que a experiência estética passa a jogar-se na medialidade, nesse momento entre formas e entre fazeres para onde se inclina o virtual de todas as possibilidades e de todas as figurações. Ao contrário do minimalismo em que a imagem e a forma eram anteriores à actividade, e esta era neste sentido um fim separado (separava-se o processo daquilo que se alcançava), procura-se agora- e as palavras de Adorno são elucidativas- *"o prazer de substituir as obras de arte pelo processo da sua própria produção"*.(Adorno,1970:39) E neste sentido, a arte substituiria a obra de arte, ou se quisermos, a experimentação e o *inacabado* sobrepôr-se-íam ao programa consciente e à obra enquanto imanência.

Parece-nos claro que o *Continuous Project* reivindica o desejo do novo, da emergência e do devir. Tal desejo é cumprido num processo experimental que combate a obrigação dos *ismos*[24] e onde começa a

[24] *"O uso linguístico do ismo contém uma ligeira contradição ne medida em que, através da reflexão e da decisão, parece expulsar da arte o momento do involuntário; (...)"* (Adorno, 1970: 37).

transparecer-se a perda de controlo do artista: *"O*gestus *experimental, termo que designa os comportamentos artísticos para os quais o Novo é obrigatório, manteve-se, mas hoje designa de muitos modos, com a passagem do interesse estético da subjectividade comunicativa para a consonância do objecto, algo de qualitativamente outro: o facto de que o sujeito artístico pratica métodos cujos resultados concretos não pode prever."* (Adorno, 1970:36) A essa perda de controlo ou de poder por parte do artista não deixa de estar aliada a assunção do *imprevisto* e do *arbitrário* como componentes determinantes da obra. O arbitrário tem o papel da separação, da diferenciação, de uma ordem que não é procurada em esquemas mentais e, portanto, "motivados", mas no acaso da acção sobre o tempo e o espaço.

Seria errado afirmar que o arbitrário sempre esteve ausente da produção estética[25] até porque é dele que depende a criação (os próprios sentidos combinatórios de "descoberta" e de "novo" aferidos ao termo "criação"são por natureza questionáveis, tal como já o confessava Duchamp[26]), no entanto estariámos bem mais próximos da realidade ao confirmarmos que a sua presença sempre foi restringida por esquemas racionalistas, por ordens geométricas e por projectos que o fizeram submergir perante o *motivado* e os seus fins de ordem e de união. E se ao declínio do ilusionismo, ou da arte retiniana nas palavras de Duchamp, correspondeu o primado da forma, também não lhe foi alheio o primado da ideia e do conceito. E quer a forma, quer o conceito fizeram os possíveis por minorizar o arbitrário e o desorganizado ou, pelo menos, por controlar as suas figurações. Não obstante, se houve um momento es-

[25] De acordo com Morris, tal processo, apesar de ocorrer em diferentes manifestações no século XX, já teria sido insinuado no século XV por Donatello ao cobrir as suas esculturas em bronze *Judite* e *Holofernes* com tecido molhado em cera que, posteriormente, a temperatura da fundição acabaria por derreter e enformar.

[26] *"(. . .) Mas eu tenho medo da palavra "criação", No sentido social, comum, da palavra, a criação é muito amável mas, no fundo, não acredito na função criativa do artista."* Duchamp em entrevista a Pierre Cabanne in *Marcel Duchamp. Engenheiro do tempo perdido* (Cabanne, 1966: 22).

tético anterior que tentou privilegiar o arbitrário nas suas obras, esse momento foi o do dadaísmo.

Em 1921 Tzara tornava-se com Breton o grande mestre do arbitrário: *"Para fazer um poema dadaísta / Peguem num jornal / Peguem em tesouras / Escolham no jornal um artigo com o tamanho que pretendam dar à vossa poesia/ Cortem o artigo/ Cortem depois com cuidado cada palavra que o forma e metam-nas num saco/ Agitem devagar/ Extraiam por fim cada pedaço, um de cada vez/ Copiem-nos consciosamente/ Segundo a ordem em que saíram do saco/ A poesia aparecer-vos-á/ E eis que sois um escritor extremamente original e de uma fascinante sensiblidade apesar de contida pelo vulgar."*[27] Mas o arbitrário parecia estar também aqui premeditado, enquadrado numa metodologia de construção que o limitavam e programavam. Em "Some Notes on the Phenomenology of Making", Morris expõe através de Ehrenzweig e de Saussure que o comportamento mental funciona como um dispositivo alternativo entre a "força do arbitrário" e a "força do motivado" no qual se revela a própria experiência estética. A referência ao estudo da linguagem por Saussure como um sistema que deve reduzir ao máximo a arbitrariedade do signo para evitar o caos[28] , e à abordagem da percepção por Ehrenzweig como uma passagem constante entre a diferenciação (o arbitrário) e a desdiferenciação (o motivado), servem a Morris para desenhar o pano de fundo sobre o qual também algumas manifestações artísticas (tais como as de John Cage e mesmo as de Duchamp) procuraram remover o arbitrário através de sistemas, através do que denomina por uma "arte motivada". É pois este o panorama sobre o qual se opõe a nova arte na qual Morris se auto-inclui: uma arte que

[27] Tristan Tzara, *Lampisteries / précedés des / Sept manifestes dada*, Paris, J.J. Pauvert, 1963, p.64 (or. de 1921), conforme citado por Arturo Schwarz em "Le dieci sfacceture di una poetica libertaria" (Schwarz, 1994: 34).

[28] *"Since the mechanism of language is but a parcial correction of a system that is by nature chaotic, however, we adopt the viewpoint imposed by the very nature of language and study it as it limits arbitrariness."* (Saussure, 1916: 133). Não será excedentário referir que a passagem do arbitrário para o tendencialmente motivado tem, em Saussure, conotação com a própria evolução histórica da linguagem.

não parte de nenhuma imagem e que está em relação simbiótica com o seu processo:

> *"Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product [...] What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at a point of being finalized with respect to either time or space. The notion that work is a irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance"*[29]

Ora, para se conseguir uma ainda maior imparcialidade e distanciamento do artista em relação à obra foi ainda preciso associar aos conceitos de "processo" e de "arbitrariedade" a correlacionada técnica da automação. "Automação", que tem a conotação da obra se poder mecanicamente construir e autodeterminar à revelia do artista- e aqui é a própria "ideologia" que construiu o termo "automático" que deve ser "responsabilizada"-, acaba por consistir em fazer resultar a obra das acções e reacções naturais entre os próprios materiais uma vez libertos das mãos e utensílios do artista.

"Automação" é a simulação de um género de retorno da *physis,* de uma ordem natural e "mágica" das coisas sem qualquer intervenção da *tecnhè*. E a "técnica" é obviamente inspirada na livre acção da tinta sobre as telas de Pollock, e que as oxidações de Warhol ou as combustões plásticas de Alberto Burri vieram a recuperar. No que respeita a Morris, a "automação" está presente pelo facto de esta prever uma restrição e falta de controlo por parte do artista: *"However it is employed, the automation serves to remove taste and the personal touch by co-opting forces, images, and processes to replace a step formerly taken in a directing or deciding way by the artist*."[30]

Se atrás considerávamos que as obras minimalistas eram com os "ready-made" o paradigma do fim da intervenção do artista em termos técnicos ou manuais na produção da obra (o fim do paradigma do *craft*,

[29] Morris, 1969: 68: o sublinhado é nosso.
[30] Morris, 1970: 87: o sublinhado é nosso.

da habilidade), com a automação o reforço de tal fim está lançado uma vez que a figuração da obra está ainda menos dependente de um projecto, de uma decisão ou de um "gesto de criação", expulsando o artista para as suas margens como um vírus ou quase um "mal maior" à sua determinação: *"This is a kind of regress into a controlled lack of control.(...) Such controlled stepping aside* (do artista) *actually reduces the making involvement or decisions in the production.(...) But art making cannot be equated with craft time. Making art is much more about going through with something."* (Morris, 1970: 87)

No entanto, à equação anti-forma que inclui as operações "processo", "arbitrariedade" e "automação" falta acrescentar uma operação final e em grande medida determinada pelas anteriores: a entropia. Esta segunda lei da termodinâmica[31] -que expõe como a constante e irreversível perda de energia num sistema resulta num crescente estado de desordem na matéria- é sintomática da falta de controlo do artista quer perante a interacção dos materiais quer perante os resultados finais. Quando Morris rasga ou corta os pedaços de feltro, ou quando lança uma nuvem de vapor sobre uma paisagem natural, ou quando mistura matérias líquidas com areias, perde-se a ideia de uma possível reversão do processo, tal como se intensifica o grau de desordem e de não-diferenciação das matérias consoante elas forem retrabalhadas, remexidas ou ainda misturadas com outras novas matérias dia após dia, ou de exposição em exposição. Nesse percurso diário são-lhe introduzidas novas matérias ou novas configurações, num género de redundância que procura aqui não estabilizar mas desestabilizar o sistema.

[31] Apresentada por Roger Caillois em 1970 na sua obra *La Dissymétrie* com o exemplo clássico da água morna como resultado da mistura irreversível da água quente com a água fria. A outra versão popularizada é a de Robert Smithson nos quatro momentos de "Monuments of Passaic" (1967): 1° momento: uma caixa preenchida com areia branca numa metade e com areia preta na outra; 2° momento: um rapaz corre em cima dessa caixa na direcção dos ponteiros do relógio; 3° momento: o rapaz corre no sentido inverso ao dos ponteiros do relógio; 4° momento: a mistura das areias é maior e a entropia aumenta. Cfr. Rosalind Krauss "Entropy", in *Formless* (Krauss, 1997: 73).

Entre as variações de entropia exploradas por artistas dos anos sessenta, tais como a degradação, a redundância, a acumulação, a inversão, os rasgões, etc., o que as une é a dimensão temporal que injectam na obra e que a vicia- o vício da mudança, da transformação, o vício do devir e do novo na medida em que, como defende Morris, *"The perpetuation of form is functioning Idealism*."(Morris, 1968: 45)

O pessimismo adorniano perante a questão do novo (como ausência de intenção) prendia-se com a inevitabilidade da presença subjectiva na obra:*"Em todos os casos e na medida em que os procedimentos experimentais, na acepção mais corrente, se encontram apesar de tudo organizados subjectivamente, é quimérica a crença segundo a qual a arte se esquivaria através deles à sua subjectividade e se tornaria verdadeiramente o Em-si, que ela não faz mais do que simular"*(Adorno, 1970:37)*; "Após a emancipação do sujeito, já não é possível esquivar-se à mediação da obra por meio dele, sem se recair na coisidade medíocre."*(Op.cit.:51) No entanto, o procedimento experimental do *Continous Project* consegue desembaraçar-se desta aporia ao injeitar a "obrigação estética" da programação e ao reduzir essa organização subjectiva- ou "motivada"- ao mínimo: à decisão sobre os materiais utilizados e sobre o tempo do processo na instalação. Apesar dos *Felt Pieces* e do *Continuous Project* não serem obras puras do arbitrário (nesta ordem de ideias só a natureza e a sua caoticidade o seriam), elas são pelo menos- e salvaguardando-nos num certo optimismo- a ostentação de um conteúdo não identificável com a razão pelo facto de se comprometer com o *novo* do arbitrário, do entrópico, da automação, etc.

É pois também claro que este conteúdo não é senão a integração da própria existência, do próprio real sob a chancela de arte. É que pela absolutização da produção o *Continous Project* visa integrar a experiência e a sua indecidibilidade na obra, o que vem a resultar numa sua esteticização- na esteticização do caos! Ao projecto das vanguardas de desesteticizar a arte para a ligar com a vida, segue-se o de criar as estru-

turas suficientes para integrar a vida e a natureza como arte[32]. Perante a dificuldade histórica de afirmar a obra na duração pela espiritualidade, pela aura, pelo dinheiro e até pela técnica, Morris consegue combater o ocaso da *poiesis* integrando a duração da vida e da experiência da construção como obra: *"At those points where automation is substituted for a previous "all made by hand" homologous set of steps, the artist has stepped aside for more of the world to enter into the art."*[33]

Perante esta confissão de "nostalgia" pelo *real* em que se fundem as suas "anti-formas", Morris pretende recuperá-lo não na forma controlada em que a ilusão clássica o submeteu, mas na forma libertária que lhe traz o papel reabilitado de dominação, de poder e de soberania: *"As ends and means are more unified, as process becomes part of the work instead of prior to it, one is enabled to engage more directly with the world in art making because forming is moved further into the presentation."*[34] A recuperação deste real é mais especificamente a recuperação dos seus meios e do seu tempo- uma atitude que por certo se situará entre uma nova e menos piedosa *mimesis* e um novo *ready-made* assistido. Real este que ao autonomizar-se na obra pela sua duração chega a propôr uma nihilização do papel do artista e, mais propriamente, um esvaziamento da própria categoria clássica de obra: "criação" e "obra" veêm-se suspensos para, na anarquia do matérico, permitirem a emergência do mundo (sempre novo, admiravelmente!) e a fusão entre os seus *media*.

Se a representação pela escrita, pela arte ou por qualquer imagem passa a ser concebida no pós-modernismo como um "suplemento" (que Derrida define como algo que "toma o lugar de") da natureza, da coisa ela própria, o gesto que requisita essa natureza (física e industrial, no

[32] Resalve-se que esta "cunhagem" já é feita sem os jogos de linguagem dos títulos dos ready-mades duchampianos que aligeiravam essa esteticização do real através de combinações e desvios de sentidos que vieram a agradar aos museus. A cunhagem aqui é mais feroz e radical pois pretende sugerir esteticamente o bruto e o desenformado sem "preconceitos" filosóficos ou institucionais.

[33] Morris, 1970: 87: somos nós que sublinhamos.

[34] Morris, op.cit.: 92: somos nós que sublinhamos

nosso caso) parece querer desembaraçar-se dessa lógica da suplementariedade para cunhar o próprio real de esteticismo, ou ainda, para cunhar a arte com o sublime com que o modernismo sempre a dissociara. Todas as operações que viemos anunciando para além de trabalharem no sentido de gerar a obra através de uma crise simbólica pelo manifesto abandono das poéticas e normas autorais, dos registos linguísticos e dos estilos, contribuem também para a sua inscrição num domínio que a estética nunca tivera a possibilidade de experienciar e de materializar: o do sentimento do sublime.

Não se trata do "sublime" como termo sinónimo de "genialidade", mas como originalmente fora definido em 1790 por Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo Estético* como algo que só pode ser encontrado nos objectos sem forma como símbolo da sua ilimitação, como algo imanável da observação dos fenómenos de desordem e de caos da natureza, i.e., do seu "absolutamente gran- de", "colossal" e "incomensurável".

Mas com Kant o sentimento do sublime não podia identificar-se com os objectos sensíveis (*"O verdadeiro sublime concerne apenas ideias da razão, e não pode estar contido em nenhuma forma sensível."*(Kant, 1790: 139)), daí ter-se extraído a arte, o juízo estético e os objectos da natureza do domínio do sublime, colocando-os em dependência directa da forma do objecto: "*O sublime não pode ser encontrado nos produtos da arte (como, por exemplo, edifícios, colunas, etc..."* O "Sublime" surgia assim em Kant como plena distinção do "Belo": *"O belo da natureza concerne à forma do objecto, que consiste na limitação;(...) O sublime, contrariamente, pode também ser encontrado num objecto sem forma, na medida em que seja encontrada nele uma ilimitação ou por ocasião desta e pensada além disso na totalidade."*(Op.cit.:137, 138)

À arte e à natureza ficaria assim aplicável o sentimento de belo, i.e., de adequação formal, promovendo esta uma contemplação *tranquila* dos sentidos, enquanto que o sentimento do sublime promovia antes uma contemplação dinâmica: um misto de sensações de medo e de impotência com sensações de admiração e de comprazimento –

"A qualidade *do sentimento do sublime consiste em que ela é, relativamente à faculdade de julgamento estética, um sentimento de desprazer num objecto(...) e o objecto é admitido como sublime com um prazer que só é possível mediante um desprazer"* (Op.cit.:155-156). Tal "desprazer" do sublime é relativo à sua incomensurabilidade e à sua consequente inadequação à faculdade de imaginação humana- um sentimento de impotência reconhecido pela imaginação na impossibilidade de reconduzir à unidade e à forma aquilo que por essência excede qualquer medida.

Os recorrentes pactos entre a arte, o belo e o prazer do gosto provaram em autonomização a irrealização dessa esfera do sublime que ficara "condenada" à espera da manifestação do informe e da crise simbólica no campo das artes. Digamos que foi uma espera de longa duração, mas não tão longa como alguns autores a quiseram sugerir ao só denunciarem a realização do sublime com as novas artes tecnológicas. Mario Costa é um dos autores que mais advogou esse argumento: *"(. . .) il* sublime *si genera da una crise del simbolico indotta da qualcosa che non può essere* detta *e non può essere* messa-in-forma*. (. . .) Nessuna opera d'arte potrà dunque veramente costituire l'origine e dare avvio a quel* sentimento del sublime *che solo nasce a partire dall'informe e dall'indicibile"*[35] .

Se é certo que a técnica vem devolver ao homem o "absolutamente grande" da natureza, tal como lhe vem oferecer, segundo Costa, a pos-

[35] Costa, 1990: 11. Na esteira do pensamento kantiano, Mario Costa é um dos defensores da inaplicabilidade do sentimento de sublime à arte, mais concretamente, à arte anterior às artes tecnológicas. Segundo este autor, são as novas tecnologias da comunicação (redes telemáticas, slow scan tv, telefax) que permitem a concretização desse sentimento nas artes uma vez que sugerem o informe e a incomensurabilidade que o definem: *"Anzi, con la tecnica il* sublime *può essere finalmente* oggettivato *(. . .), offerto alla contemplazione (. . .), prodotto e consumato come una nuova forma della confezione dello spirito"* (Op.cit.: 14). Arte radiofónica, teleplay, ciberarte, arte vídeo, música concreta e electrónica e poesia electro-acústica são, segundo Costa, as práticas artísticas que permitem a exploração do sublime tecnológico, a restituição da potência ameaçadora da natureza, servindo-se **livremente** da especificidade tecnológica dos meios como a sua principal matéria expressiva.

sibilidade de realizar a dimensão do "ultra-humano" ou de um "hipersujeito planetário" (dimensão prometida pela interacção à distância e em tempo real entre dois corpos através das redes telemáticas), também é verdade que as anti-formas morrisianas lhe vinham preparando esse terreno sublime ao proporem a caducidade dos conceitos de artista (símbolo da fraqueza do sujeito), de forma e de espaço da performance, e ao deixar a obra ser apropriada pelas leis da natureza. Senão vejamos: a anti-forma já integrava na obra o "absolutamente grande" pela livre manifestação das matérias-primas utilizadas consoante o seu funcionamento químico e gravitacional; as anti-formas suscitavam já um sentimento de sublime pelo facto de por serem modeladas pela natureza emitirem o seu caos e a sua desordem; de por estarem libertas da forma humanamente determinada gerarem um misto de desprazer e de prazer, i.e., um ânimo *movido*; de pelo facto da totalidade das obras não ser apreensível de uma só vez representarem a nossa faculdade de imaginação na sua total ilimitação; e por fim, de pelo facto de nascerem da crise simbólica e do informe gerarem uma inadequação com os ainda vigentes padrões do belo.

Mario Costa aponta as imagens de síntese como as representantes por excelência dessa objectivação do sublime uma vez que funcionam em plena independência do sujeito e do objecto: *"(...) la nuova immagine non è più una "mimesi", una "rapresentazione", un' "impressione", un "derivato", una "traccia"..., non rimanda più ad un altro-da-sé cui riferirsi o da cui ricevere senso, ma si presenta come una* nuova specie di reale, oggettivo nella sua essenza.″(Costa, 1990:37) Ora, é esta auto-suficiência das imagens sintéticas que as torna a par das anti-formas morrisianas igualmente inquietantes para o espectador, e igualmente sublimes. Inquietantes porque a imaginação é confrontada com uma apreensão infinita de possibilidades, as quais são irredutíveis a um modelo, a uma forma ou a qualquer unidade. As anti-formas assinalavam desde cedo o ocaso da expressividade e da criatividade do artista, e geravam um entrave à compreensão e às faculdades da imaginação uma vez que se expunham como um novo "incomensurável".

O argumento de Costa da objectivação do *sublime* pelas imagens de síntese é assim igualmente aplicável ao nosso argumento da *sublimidade* das anti-formas: *"(...) le caratteristiche metamorfiche, autoesplotrative, interattive e combinatorie dell'imagine sintetica la aprono ad una prospettiva di possibilità inesauribile e la assimilano alla dismisura ed alla incommensurabilità da cui si origina l'esperienza del* sublime."(Op.cit.:40)

No entanto, a sublimidade das anti-formas não perde o seu carácter casual e aleatório, não sendo por isso domesticável, ao passo que as imagens de síntese, como produtos técnicos que são, são sujeitas ao controlo na produção e consomem-se em formas socializadas e repetíveis- originando o sentimento positivo do *sublime tecnológico*, alcançado pelo cumprimento da potência humana (Costa). Tal cumprimento assemelha-se ao desvelamento humano pela técnica heideggeriano uma vez que a essência do sublime tecnológico vem aparecer como humanística. Já nas anti-formas a potência humana não vem assim rejuvenescida, uma vez que estas não atestam as suas possibilidades de controlo e de pensamento instrumental, eregindo-se tanto mais como uma espécie de *sublime terrível!:* verdadeiramente indomesticável e inumano.

2.4 "Works in Progress": *Continuous Project, Box e Cardfile*

Mais do que fazer pender a obra sob o factor duração, um "work in progress" consegue introduzir na obra um tempo, marcá-la com ele, criá-la em sua função. Neste sentido, a obra dura enquanto progride a actuação do artista sobre ela, dura enquanto promessa do que há-de vir, enquanto projecto virtual, dura até se estabilizar. A duração, já defendia Adorno, é um protesto da arte contra a sua morte. Os meios de reprodução mecânica da arte foram um dos instrumentos de luta modernos contra essa morte, prometendo pela democratização uma espé-

cie de vida ubiquamente eterna e rejuvenescida para cada obra. Mas o seu cerne temporal só vem a ser despertado com a ideia de movimento, de acção e de transformação que a arte processual acolhe.

A expressão "work in progress" é em geral sinónimo de acção e de expectativa: como nos teríamos habituado aos letreiros de estrada "Obras em curso. Pedimos desculpa pelo incómodo" se não nos visitasse a ideia dos melhoramentos que dali poderiam resultar? Só que a "pequena" diferença entre uma obra pública e um "work in progress" como o *Continuous Project* de Morris não é apenas o facto do letreiro da primeira ser temporário, e o da segunda, a havê-lo, poder ser permanente. A diferença está no facto do "work in progress" de Morris não chegar a um fim e, por tal razão, não chegar a satisfazer o espectador. O desejo do espectador é deixado em suspenso, "defraudado", ... é como que traído depois de tanto tempo de expectativa. Ele sentir-se-á assim até deixar de entender a obra como produto dirigido a um fim e acabado.

Mas vejamos como tal expectativa é reformulável.

São sempre possíveis as comparações do *Continuous Project Altered Daily* com as *performances* ou os *happenings* que foram proliferando nos anos sessenta. No entanto, apesar destes se apresentarem na e pela duração, eles são, tal como o teatro ou o cinema que se servem de guiões, um resultado, um produto "acabado", enformado e estabelecido, enquanto que o *Continuous Project* apresenta-se no tempo como uma obra que se faz e refaz sem ordem e que originalmente se assume como inacabada (... inacabável!) e não-identitária.

Por certo Morris lança aqui a própria caricatura do sentido de toda a arte, apontando o seu misticismo na indecidibilidade, nas questões por resolver, no entre-dizer, no entre-fazer, elegendo a questão do figural (pelo detrimento obviamente moderno do figurativo) e do temporal para o cerne da obra, e desmistificando a questão do *fazer* com a qual a arte sempre esteve envolta de secretismos. A questão ficaria resolvida assim: a obra e o seu sentido não se jogam na estabilidade porque esta está ensimesmada pela monossemia e pela ordem. E aqui a opinião de

Adorno já é mais consensual à obra de Morris: *"As obras de arte são-no apenas* in actu*, porque a sua tensão não culmina na resultante de uma pura identidade com este ou aquele polo(...) Para de qualquer modo se tornarem idênticas a si mesmas, precisam do seu não-idêntico, do heterogéneo, do não já formado."*(Adorno, 1970: 200-201)

Esta arte que se serve da metamorfose e do tempo prima pelo facto de promover aberturas no discurso, deslizes, "casas móveis" e polissemias que não ousam estabilizar-se solidamente. Morris pretendeu dilatar o grau zero da obra ao extremo da sua indefinição, propondo uma forma de interactividade sem programa ou *software* entre o artista e a própria obra. No entanto, parece-nos também adequada a posição de Adorno ao encimar o carácter processual não só como necessário à sua sobrevivência histórica como também responsável pela sua dissipação: ao observarmos um "working site" ou "lab experience" como o *Continuous Project Altered Daily* fica-nos a certeza de que há algo por afirmar, por resolver, por gerir. Tal certeza é por certo filha de uma tradição, de uma cultura que nos habituou a esperar pelo fim para detectar os antagonismos, a estranheza ou as turbulências. Era no fim que poderia vir a ordem, a ordem do discurso (ou a da sua censura). Mas este fim só existe enquanto meio, enquanto tempo, enquanto fluidez e fracção- o fim foi-nos privado, tanto é que a memória destas obras figura nos manuais da arte contemporânea com a legenda em jeito de epitáfio "Destroyed"! É por esta via que este projecto de Robert Morris ao colocar-se pela questão "Eterno devir ou eterna imanência?" se identifica pelo devir como obra profundamente comunicante e enfaticamente humana. "Comunicante" naquilo que em si mesma se desvela e se confessa- o processo da sua produção que sempre "atormentou" o espectador-, "humana" naquilo que sempre quis conceber a criação como duradoura.

É assim que o espectador é convidado a participar (convite tão igual ao da provocação dada) mas não é convidado a intervir e a modelar a obra: para se reforçar o papel da interioridade do artista tornara-se inevitável manter o da exterioridade do espectador. Mas a este é-lhe con-

cedido o conhecimento da produção, os arquivos da obra, a sua história e *mise en scène,* assegurando-o da inexistência de um *hic et nunc* mágico ou primordial da qual ela dependa. É também nesta medida que o *Continuous Project* se desconstrói a si próprio pois não só nos obriga a pensar como a obra é produzida como nos remete para essa produção. A obra passa assim a ser a enunciadora da sua própria história, funcionando em desconstrução na medida em que se impõe como uma máquina de remissão às origens que pretende fazer duvidar sobre ela própria e sobre as suas incoerências. É de certa forma esse o grande papel deste "work in progress", tal como os seus antepassados "*Box with the sound of its own making*" e *Cardfile* o vinham anunciando.

Anteriores ao *Continuous Project* (1969), *Box With the Sound of its own Making* e *Cardfile* são duas das mais paradigmáticas obras de Morris, tal como possivelmente aquelas com um dos maiores *corpus* de citações na actualidade. Construídas, respectivamente, em 1961 e 1962, são já o sinal da preocupação de Morris em expor o processo da produção na própria obra: a *Box* consiste num caixa de madeira de nogueira na forma de um cubo com cerca de vinte e três centímetros de lado que contém no seu interior um registo magnético de três horas e meia com os ruídos da serra, do martelo, do berbequim e da chave de parafusos que foram utilizados na sua construção; o *Carfile* é um ficheiro com prateleiras de plástico e de metal montadas em madeira que contêm quarenta e quatro fichas, cada uma das quais indicando considerações do autor e circunstâncias que marcaram a construção da obra: "Acidentes", "Categorias", "Decisões", "Formas", "Interrupções", "Perdas", "Erros", "Assinatura", etc. Quer os sons que são emitidos do interior da caixa, quer cada categoria das fichas funcionam como uma memória da sua fundação, fazendo coincidir a obra com um passado que é o da sua própria produção. Estas obras não só não omitem esse espaço e esse tempo como os ostentam e se identificam através deles.

Ao inserir na caixa o registo magnético das três horas e meia que levou a construí-la, Morris concebe um dispositivo que apresenta as coordenadas comunicacionais "espaço" e "tempo" em permanente deslo-

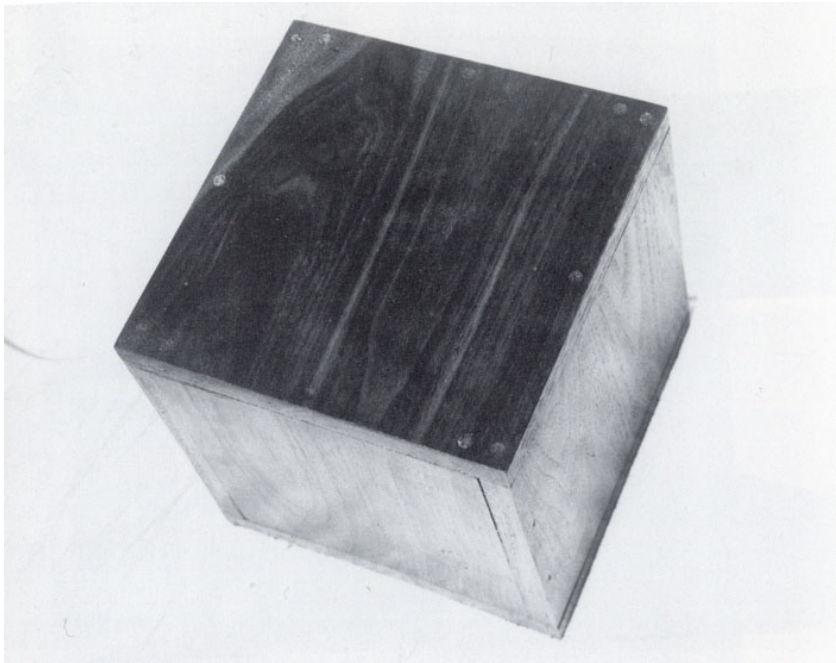

Figura 2.5: Robert Morris, *Box With the Sound of its own Making*, 1969.

cação. Esta deslocação torna-se possível a partir do momento em que a fita magnética colocada num tempo "presente", revalida e actualiza um "passado", tornando estes dois elementos tão separados como simultâneos. Tão depressa temos aqui e agora uma obra acabada, como nos surge uma obra que não prescinde do seu passado para o seu eterno refazer. O tempo da caixa que nos é proposto é múltiplo- ao ponto de torná-la atemporal-, o que faz nela incidirem sincronicamente dois eixos temporais que se revezam e que não se excluem.

O discurso destas obras incide assim na actualização de um tempo da criação artística tradicionalmente discriminado e esquecido, movimentando-se num processo de anamnese simbólica e de projecção que as torna ambivalentes e dialécticas. Memórias fundadoras das suas ex-

periências, os sons gravados e as fichas concedem ao espectador a familiaridade para interpretar competentemente no presente aquilo que no passado lhes foi alheio, tal como autorizam às obras a demarcação de um espaço de enunciação, de um discurso legitimador da sua presença.

O acto de enunciação da caixa- que tanto atravessa o seu título como o seu registo magnético- tal como a memória arquivística do ficheiro transformam-se em actos fundadores, instituintes da sua presença como obras, que se revelam enquanto enunciado reflexivo interno à própria composição. Não permitindo ao espectador fixar-se num eixo temporal preciso, elas desestabilizam-lhe o olhar ao lançá-lo na circularidade de um retorno eterno, ao transportá-lo constantemente para o domínio até então assumido como marginal à interpretação da obra: o do seu *fazer*.

Mas este retorno sobre a origem da composição é ainda mais enfatisado quando o dispositivo magnético trabalha sobre a coordenada espaço para tornar presentes e sincrónicos dois espaços desfasados temporalmente: o espaço da exposição e o espaço da marcenaria ou atelier. *"Num certo sentido, que ainda está por esclarecer, a obra de arte, na sua condição presente, manifesta características análogas ao ser heideggeriano: dá-se apenas como aquilo que, ao mesmo tempo, se retira."* (Vattimo, 1985: 49): tão depressa a caixa nos apresenta um tempo, um estado, como nos reenvia ao outro, tanto num jogo de analepse narrativa que nos transporta ao espaço em que a obra ganhou forma, em que se enformou, como numa autoreferencialidade ao espaço em que se expõe, ao lugar que lhe valida o seu sentido artístico.

Ao introduzir o elemento técnico na sua caixa, Morris assegura-lhe o seu poder de reprodução espacio-temporal. Utilizada como um meio e não como um fim, a técnica explora a ambiguidade da obra, exalta a ilusão de poder e anula-lhe a transitoriedade. As três horas e meia de memória magnética da caixa funcionam como elo de ligação e de repulsa entre dois espaços e tempos empiricamente distantes mas artística e simbolicamente fundidos: o tempo da "memória magnética" da caixa apresenta-se assim como instância intersticial que reterritorializa e retemporaliza simbolicamente o estatuto da obra.

O ponto comum entre o *Continuous Project*, a *Box* e o *Cardfile* é a sua assunção pelos seus próprios processos de produção. O interesse de Morris pelo processo tinha-lhe merecido no início dos anos sessenta, aquando da sua fixação em Nova Iorque (1961), um breve envolvimento com o movimento *Fluxus*. O movimento estava então envolvido em performances denominadas "Events" que exploravam tarefas quotidianas vulgares e repetitivas, devendo grande parte da sua inspiração aos cursos de composição de música experimental de John Cage. O que conservara o seu interesse no movimento eram algumas das suas ligações às ideias de Duchamp sobre o processo, mas logo em 1963 Morris demarcava-se do grupo. *Cardfile* e *Box with the Sound of its own Making* são correntemente apontadas como o resultado desse envolvimento uma vez que nelas se justapõem as ideias de repetição e de teatralidade daquelas performances. Por outro lado, *Cardfile* e *Box* estão profundamente envolvidas num processo autoreferencial que tem sido apontado por alguns autores como influência de Marcel Duchamp, nomeadamente das suas notas para a construção do *Grand Verre*. A ideia de uma obra constituída pelas notas que estiveram na origem da sua concepção e fabricação já mereceu inclusivé à caixa de Morris o rótulo de "versão não-verbal das notas de Duchamp para o Grand Verre"[36], tal como também lhe assegura todas as afinidades com a sua obra *A bruit secret*[37] .

É pois nesse jogo tautológico sobre a sua própria produção que es-

[36] A comparação é feita por Maurice Berger (Berger, 1989:31). Berger aponta ainda que a influência de Duchamp já vinha sendo manifestada em *Litanies* de 1961: durante duas horas e meia Morris copiara literal e repetidamente para uma folha de papel as instruções para o *Grand Verre* que Duchamp inscrevera em "Litanies of the Chariot"- o processo da repetição e da auto-referência viriam assim marcar estas primeiras obras neo-dada de Morris.

[37] *A bruit secret* (1916) consistia num novelo de cordel colocado entre duas placas de latão no qual Duchamp introduzira um objecto desconhecido que fazia um barulho quando a obra era agitada. A influência desta obra de Duchamp em *Box with the Sound of its own Making* é ainda mais notável perante as instruções registadas num documento que Morris submetera (e que depois viria a retirar) para publicação no livro *An Anthology* de La Monte Young: *"Make an object to be lost. Put something*

tas obras parecem dotadas de um género de capacidade de reflexão, uma memória de si próprias que não hesitam em exibir. Veja-se a entrada "Mistakes" do ficheiro, onde poderemos ler: *"7/12-14/62 Lost small package of cards. (see Losses); Total number of typing errors: 12 (at 12/31/62); (...) 11/27/62, 6:45 pm "Stationery" misspelled. Discovered by Dick Bellamy, 11/18/62, 2:55 pm (See Names); (...)"* ou a entrada "Losses": *"7/14/62, 7:30 pm Discover small pack of 3 x 5 cards missing; unable to remember what was written on them"*. Estas duas fichas demonstram-nos a título de exemplo essa regressão sem fim sobre si mesmas que lhes garante uma autonomia e independência[38] , tal como lhes parece sugerir a possibilidade de uma interioridade, de um "arquivo empírico" que se dá a mostrar publicamente.

Através da apresentação destas obras como um exercício de evocação histórica, de evocação das origens, Morris consegue fazê-las depender eternamente do seu tempo mítico-poiético: do momento da sua fabricação e do seu autor, i.e., a *Box* e o *Cardfile* não estão susceptíveis a interpretações muito diferentes porque estão contidos em si mesmos, agrilhoados ao seu "grau zero". Parece-nos claro que para além dessa vontade de assentar a obra como uma construção através de uma parafernália de sons e de decisões, Morris pretende interpelar a experiência de "ser uma caixa" e de "ser um ficheiro", pondo a descoberto que essa "ontologia" da obra não é senão o trabalho de construção da sua forma, i.e., que o conteúdo é a recorrência sobre a forma, à maneira das bonecas russas. E é aqui que as palavras de Nietszche nos parecem

inside that makes a noise and give it to a friend with the instructions: "To be deposited in a street with a toss." (Haskell, 1984: 101).

[38] Um dos grandes exemplos desta regressão da obra sobre si mesma que caracteriza esta fase da carreira de Morris vem a ser *Photo Cabinet* (1963): um móvel de porta fechada sobre o qual se encontra uma sua fotografia com a porta aberta. Uma vez aberta esta, deparamo-nos mais uma vez com uma outra porta e com mais uma sua fotografia de porta aberta, e por assim em diante. Perante semelhante autoreferencialidade refiramos o posicionamento céptico de Adorno*: "A obra de arte que crê possuir o conteúdo a partir de si encalha num racionalismo ingénuo."* (Adorno, 1970: 40).

investidas de uma sabedoria premonitória:"*O preço de ser artista é experimentar o que os não-artistas chamam forma como conteúdo, como a "verdadeira coisa" (die Sache selbst). Então pertence-se de qualquer modo a um mundo invertido porque agora o conteúdo, incluindo a nossa própria via, torna-se uma coisa meramente formal.*"[39]

Box with the Sound of its own Making e *Cardfile* são as primeiras obras de Morris que vêm lançar a problemática corpo/alma (desenvolvida no terceiro capítulo desta tese) que os anos 90 vieram analisar nas obras de Morris. A reflexão sobre este dualismo vem permitir a Morris desconstruir a obra tal como era tradicionalmente assumida- como um corpo na medida em que dela era intuído um espaço mental, uma "vida interior" ou, se quisermos, um misticismo, uma ritualidade (Benjamin)-, passando a desmistificá-la na pura materialidade, i.e., no trabalho de carpintaria ou nas decisões e nas dúvidas do artista acerca das formas. Ora, uma vez colocados no interior da obra, o registo de sons e as fichas funcionam como marca, como membrana sobre uma ausência, como evidencia de um espaço mental inapreensível que quando preenchido salienta ainda mais o seu "vazio". Neste sentido, o trabalho artístico por excelência de Morris é dar vida ao vazio da obra, a esse vazio que organiza a matéria, e do qual se pretende apropriar através de marcas e gravações. Segundo Morris, o vazio do interior da obra é a sua memória, cujo funcionamento se exerce pela abertura, e não pela acumulação ou sedimentação. É o autor que pode intervir nessa abertura, investindo ironicamente na criação da biografia da obra, na encenação do seu espírito, do seu legado empírico-poiético. O vazio do interior da obra é o espaço privilegiado de intervenção do autor, pois é aí que ele cria a narrativa da obra, mantendo-a sempre aberta e permeável a novos capítulos de autoreferencialidade, a novas manifestações da sempre presente consciência do artista que a pretende libertar do seu estado neutro, anestésico e exangue.

[39] Friederich Nietzsche, *Der wille zur Macht*, Estugarda, Kröner, 1930, p.552, conforme citação por Herbert Marcuse in *A Dimensão Estética* (Marcuse, 1977: 50-51).

Por outro lado, a existir esse espaço interior, "espiritual" da obra, e sendo ele indissociável da matéria, é no entanto irrepresentável e irreprodutível através dela. As próprias "lembranças de si" que a caixa traz, sabemos que provêm de uma performance inteiramente pública (do trabalho do autor sobre a sua materialidade), não sendo, por isso, a representação da consciência ou subjectividade da obra. Este estado de subjectividade ou de consciência que se pretende definir corresponderia segundo Thomas Nagel ao questionamento do que para um morcego seria ser um morcego (Nagel, 1979:169), daí que a resposta de Morris a essa impotência do artista e do filósofo seja uma atitude de ironização sobre a hipotética consciência da obra: inapreensível mas encenável!

Capítulo 3

Sinais para um outro corpo

"*Porque é que os nossos corpos devem coincidir com a nossa pele... ?*"
Donna Harraway

3.1 "Interzona": da caducidade da carne ao pós-corpo. A crise do corpo moderno

Hoje, talvez mais do que nunca, podemos reconhecer que o corpo está a ser transformado, potencializado e, acima de tudo, recriado. Sobre a mesa de operações muito para além do corpo enquanto imagem, abstracção, ou fenómeno político, está a sua carne, o seu sistema nervoso, cognitivo, endócrino, reprodutivo e genético. A carne e o sangue já estão há muito misturados com o metal e com o plástico, mas o momento é cada vez mais o da sua fusão com a mecânica, com a electrónica e com a informática. As suas capacidades biológicas naturais estão a ser ultrapassadas ao ponto de se considerar a proximidade de um estado "pós-orgânico" ou "pós-humano" em que o corpo já não dependa da carne (ou exclusivamente dela) para o cumprimento das suas funções

vitais, mas de próteses, de *chips*, de drogas e alucinogéneos e de novas máquinas tecnológicas. Talvez por ironia, na origem desta fase "pós-humana" estiveram os critérios médicos de inspiração humanista, o que veio significar que o dever de salvar a vida e a sua qualidade criou um outro corpo, um *pós-corpo*, que já não depende somente dos seus órgãos e líquidos mas da criação e da imaginação das biociências e das biotecnologias, agravando-se por isso as preocupações da bioética.

Os factos são conhecidos: este outro corpo *controla* o factor *tempo* na relação nascimento-morte através do congelamento do sémen, pode ser derivado da inseminação artificial, da fecundação *in vitro* (e provavelmente também da clonagem); *controla* o envelhecimento através do transplante de órgãos, da revigoração muscular por via química, da cirurgia plástica, da manutenção maquínica das funções vitais, etc.; *comanda* a sua identidade sexual através de operações de transexualismo, da modificação de características sexuais com hormonas e com o silicone e a liposucção nas intervenções cirúrgicas.

Este outro corpo é assim cada vez mais sinal e sintôma das novas tranformações do corpo sócio-cultural em que se desenvolve: o fim da geopolítica da guerra fria, a progressiva perda de poder do Estado-Nação, o aproximar-se do ocaso das colónias, a descentralização da metrópole pelos novos fluxos de transporte de pessoas e de informações, a velocidade alucinante do audiovisual que transpõe as velocidades metabólica e automóvel (Virílio), a multietnicidade, a passagem da produção social e económica com base no contacto visível, tangível e material para um "contacto distante", electrónico, mediatizado por *bits* em imagens e sons, ou também em tacto e olfacto como se têm empenhado os engenheiros da realidade virtual.

Neste sentido não seria antecipativo afirmar-se que já entrámos na *Interzona*[1] ou num estado transumano, pois as tecnociências biomé-

[1] O termo "interzona" designa o espaço alucinado onde entra o protagonista do filme "Festim nú" de Cronemberg para interagir com um conjunto de estranhas criaturas (os Mugwamp), muitas delas resultantes de personificações de partes do corpo humano, de órgãos transformados em identidades que parodiam a carne humana e a sua plasticidade.

dicas vêm alcançando possibilidades de manipulação tecnológica do indivíduo humano que o exponenciam a par da imaginação literária de um Burroughs ou de um Ballard. A *Interzona* é o momento desse *controlo total* sobre a mutação, sobre a transfiguração, sobre a desincarnação, podendo-se diferir o momento da morte natural, manipular o corpo entre os desejos e as alteridades, bem como assumir a redeterminação da carne, e ver hipostasiada a batalha entre natureza e cultura, entre corpo darwiniano e corpo ciborg.

A *Interzona* que vivemos não é no entanto fruto de alucinogéneos mas um ponto de passagem real e aproximável do espaço das personagens fictícias dos replicantes de um *Blade Runner* (1982) ou dos andróides de uma *Guerra das Estrelas* (1993: *The Next Generation*), de um *Alien* (1979) ou de um *Exterminador* (1984), uma vez que se constrói o corpo como o lugar da contaminação com a ciência e com a técnica, como suporte de inscrição esquizóide dos modelos e das linguagens, como real extensibilidade da matéria. Como explica Francesca Miglietti, esta é a época da cada vez maior fusão entre as várias esferas do conhecimento: *"Está-se a colmatar o abismo entre a cultura literária, as estruturas formais da política, os horizontes da arte e a cultura da ciência. Os progressos da ciência são profundamente radicais e estão a alargar-se a todos os ramos do saber, invadindo o espectáculo ininterrupto da informação, pondo em acção os espaços abandonados e explorando as interzonas: as interzonas entre os vários sistemas culturais, as interzonas entre as multinacionais e a cultura de rua, as interzonas entre os desejos e as mutações."*[2]

É pois calculável que os andróides e os replicantes continuem a passear-se nos nossos imaginários como figuras que a *Interzona* nos pode estar a reservar por via do sonho cibernético de fundir os organismos animais com os artificiais. A prova dessa *Interzona* reside na cada vez mais eminente constatação de que muitos dos homens já não morrem hoje com os mesmos órgãos ou membros com que nasceram,

[2] Miglietti, 1997: 67.

e mais ainda, de que o corpo "natural"- as suas mitificações[3] - já vem há muito sendo incorporado por um corpo tecnológico e político: *"Tal como é errada a concepção do artificial, que se baseia apenas na "exterioridade" da representação, não o é menos a ideia de "natural", com que se identifica o corpo. O pós-biológico baseia-se na superação do corpo "natural", só que este nunca existiu"*(Bragança, 1998: 204).

O que começa a estar verdadeiramente em causa não é exclusivamente a imagem ou nova imagem do corpo, a sua exterioridade, mas sim o corpo enquanto carne/matéria/ware. Carne essa em redefinição pelas novas tecnologias, pela engenharia genética, pela inteligência artificial, pela cibernética e pela realidade virtual, que provam essa extensibilidade, acelerabilidade e o nascimento de uma "nova carne" (Ballard) que tanto se define como carne sintética, protésica, clonática, catódica ou mesmo *videodromática* pela evidência da sua matéria se tornar o principal campo de colonização das novas mutações em curso na ciência e na cultura mediático-informatizada. Falar de "nova carne" leva-nos a induzir uma liberdade da sua forma, um novo destino do controlo do seu DNA, uma amplificação técnica do biológico, ou se quisermos, uma hibridização de um corpo que já vem há muito requisitando a pós-evolução. Nova carne é a estrutura de um corpo que se experimenta como anti-forma, que joga as suas múltiplas disposições e a sua condição de mole e de duro, de sólido e de líquido; que também se define como um "work in progress", como uma entidade inacabada, instável e em curso. Nova carne não depende da evolução natural da

[3] O termo "corpo natural" levar-nos-ía ao debate que já vem desde a Antiguidade sobre o natural e o artificial, a natureza e o artifício. A dicotomia que havia sido implantada pela posição naturalista de que a natureza é e deve manter-se estranha ao artifício (Plínio) encontraria confronto quer na famosa posição do poeta Lucrécio de que "nada é natureza, tudo é artifício", quer nos pensamentos modernos de Voltaire, Kant e Marx. Natureza "humanizada" ou "artificializada" (Marx) são designações de um "artificialismo moderado" que vem ganhando na actualidade força de argumento para a fusão do corpo com as novas tecnologias. Visto que natureza e artifício se vêm desde sempre articulando um no outro, um "corpo natural" vem cada vez mais significar um corpo abstracto e romântico.

espécie mas da trans-formação na multiplicidade, de um *devir*[4] que deriva da assunção do corpo humano como um corpo obsoleto, biologicamente mal equipado e fraco (Stelarc)[5].

A arte não esteve à margem destas mutações, tendo funcionado e continuando a exercer-se como um seu reflexo antecipado, em vanguarda, redefinindo a existência do corpo entre a sua anatomia clínica e a sua superfície de projecções simbólicas, libidinais, imaginárias e identitárias. As novas experiências são-nos entregues através de novas linguagens e de novos sistemas de representação. A permeabilização da arte aos novos dispositivos tecnológicos permitiu a efectivização de concepções ancestrais do corpo, como a de corpo virtual que as ideologias ciberpunk e a engenharia vêm defendendo.

[4] O termo "devir" tem uma das definições mais apropriadas no trabalho de Deleuze e Guattari: "Devir *é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica.* Devir *não é certamente imitar nem identificar-se (...).* Devir *é um verbo com toda a consistência; não se reduz a "aparecer" nem a "ser" nem a "equivaler" nem a "produzir""*, conforme citado por Miglietti, 1997: 87.

[5] É hoje reconhecido pela biologia e pela antropologia que o corpo humano quando nasce apresenta um estado incompleto, carente e fraco, sendo neste aspecto distinto de muitas outras espécies animais cuja auto-suficiência à nascença é maior. No entanto, o artista australiano Stelarc, que vem habituando-nos às suas performances "biónicas" e "protésicas", não se refere a esse primeiro período da vida, mas a uma generalizada caducidade do corpo humano: *"É tempo de nos perguntarmos se um corpo bípede, que respira, dotado de visão binocular e com um cérebro de 1400 cc constitui uma forma biológica adequada. (...) Considerar obsoleto o corpo, na forma e na função, poderia parecer o cume da bestialidade tecnológica, no entanto, poderia tornar-se a maior realização humana."* (Stelarc,1994: 63). A tónica perturbante de Stelarc é, no entanto, perigosamente extremada por autores como Marvin Minsky que "*pensam que o corpo se deve deitar fora, que o* wet ware, a matéria húmida *do interior da caixa crânica, o cérebro, seja para se substituir*", (Kerckhove, 1994:58) A história ocidental terá grandes exemplos de preconceitos relativamente ao corpo (universo inquisitorial) e do desprezo relativamente ao corpo diferente (concentracionário). Tal como defende de Kerckhove, não nos parece que seja esse o papel fundamental das novas tecnologias, mas sim o de redefinir a nossa compreensão da relação entre corpo e ambiente: *"Os que defendem a inutilidade do corpo enganam-se, porque o corpo torna-se cada vez mais importante como primeira interface com o mundo"* (ibidem)

Se durante vários séculos a arte ocidental procurou promover através de formas e estilos um corpo perfeito que se afirmasse pela sua completude e uniformidade, na actualidade pós-moderna a arte para além de vir revelar as dimensões do corpo que os tempos modernos fizeram por escamotear, vem também propor-lhe modelos, fusões e experiências para a sua viragem, para a viragem do que é considerado "normal". O fim dos paradigmas clássicos e modernos da representação do corpo a que assistimos na actualidade são disso sinal.

Durante séculos a cultura ocidental esteve preocupada em procurar as representações visuais do corpo que não denotassem a sua fraqueza, a sua finitude e a sua contaminabilidade: era o projecto de uma figura branca, heterosexual e masculina- cujo auge cruzou o período helénico e o Renascimento- e que não veio lograr em sucesso ou em saudade; era também o projecto moderno de um corpo que ao não depender mais do criacionismo cristão mas de um sistema evolucionista (Lamarck e Darwin) cujo desenvolvimento o colocava a par das outras espécies animais vinha por isso requerer uma outra ordenação de superioridade e de perfeição. As tresleituras sociais e políticas do darwinismo descambaram em ideologias que ao acreditarem na possibilidade da determinação programada da espécie deixaram neste século a mancha do eugenismo e dos fenómenos concentracionários. Durante estes séculos, incluindo os da própria Modernidade, esse disputado projecto fracassou, criando um sentido de mal-estar (Mirzoeff) no que respeitava a representação do corpo pois tornou-se claro o desfasamento entre um corpo que se idealizava na representação e o corpo imperfeito natural.

Como principal suporte desse projecto- e acompanhando de perto a análise de Nicholas Mirzoeff na sua obra *Bodyscape*[6]- programou-se um "corpo político" perfeito que esteve até à Revolução francesa e noutras monarquias absolutistas preso ao corpo individual do rei ou do imperador, mas que se demarcava do seu corpo natural por nunca

[6] Nicholas Mirzoeff, *Bodyscape. Art, modernity and the ideal figure*, London-New York, Routledge, 1995.

enfraquecer ou morrer[7] . A perfeição do corpo político dependia de toda uma empresa de representações pelas artes plásticas que lhe denotassem a virilidade, a saúde e a força: *"The king (with a small k, the real individual with knees swollen by gout- the organic body) is changed entirely into his "image" and becomes "representation"- the King (capital K, dignity, Majesty and the political body)"*[8]. *"In its denial of the natural body, the Body politic became entirely dependent upon visual representation."* (Mirzoeff, 1995:60) Mirzoeff apresenta Luís XIV e Napoleão como os símbolos dessa abstracção do corpo natural pelo corpo político, cuja perfeição vinha justificar a violência sobre os outros corpos tal como as políticas imperialistas. No caso da Alemanha nazi, o corpo político continuava a identificar o Estado com figuras individuais e unitárias que não requeriam a interacção com o povo tal como é o caso das figuras masculinas esculpidas em estilo neoclássico pelo escultor do regime, Arno Breker.

A crise desse paradigma vem a ser levantada pela leitura pós-moderna do corpo moderno que lhe denuncia a incompletude e a insatisfação, o seu controlo e docilidade (Foucault), que lhe reincorpora as características e práticas que já o caracterizavam no período moderno e pré-moderno mas que foram reprimidas, e que o vem a caracterizar pela abertura, pelas suas conexões e interconexões. O sinal disso mesmo está na sua desmultiplicação em diferentes domínios como os do corpo dietético, vitamínico e anfetamínico, prozaquiano, do corpo aeróbico, do *body-building* e do *jogging*. Não se trata tanto de uma descoberta mas da revelação contemporânea de uma condição de que a modernidade já havia tomado consciência.

[7] De uma maneira geral, essa perfeição do corpo natural não era inclusivé compatível com a sua exposição ao público após a sua morte- o desaparecimento *post-mortem* dos corpos de alguns ditadores será disso paradigmático. A crise dessa mitologia em torno do corpo natural do político teve com François Miterrand um dos principais exemplos por se ter confirmado que uma morte preparadamente anunciada não enfraqueceu o "corpo político" enquanto vigente.

[8] Louis Marin, *The Portrait of the King*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988. Conforme citado por Mirzoeff, 1995: 60.

O próprio clássico do *Homem Vitruviano* de Da Vinci, a construção imagética das figuras lendárias e míticas, do próprio "corpo político" moderno, dependeu sempre de fragmentos e da sua composição, de adereços, perucas, máscaras e maquiagens. A forma humana perfeita foi desde sempre resultante de uma multiplicidade de decalques, de *pastiches*, de uma prática de citações que conjugava na escultura da própria figura feminina os músculos masculinos e as melhores características corporais das mais belas mulheres. O corpo fragmentado sempre esteve insinuado apesar de presentificado num enunciado universalista e totalitário. Por essa razão, o corpo sempre foi um *topos* e uma metáfora essencial para a percepção da condição e da transformação política. Tanto é que a crise política desse enunciado é exposta no século XIX pela sífiles, e finalmente no século XX pela Sida, expondo uma natureza que requeria da política e da representação artística um confronto mais do que uma ocultação. Se tal transformação passou pela exigência de que o corpo político se assumisse pelo reconhecimento e legitimação populares, também não lhe foram marginais as revoluções deste século que intimaram o moralismo conservador para demover as políticas sociais e sexuais então vigentes.

Após a sua grande viragem nos anos 60 pela libertação sexual liderada pelo movimento hippie e pela libertação do peso perfomativizada pela figura do astronauta, os dados estavam lançados para esse corpo reprimido reaparecer como um dos principais enfoques das artes dos anos 70 e 80. A fotografia traz-nos alguns desses exemplos paradigmáticos: Mapplethorpe que vem apresentar o corpo negro, homossexual e masculino como contramodelo não só por projectar o nú fotográfico fora dos canais especializados do erotismo sado-masoquista, mas essencialmente por propor o corpo negro *per se* como *topos* da representação[9] ; em meados dos anos 80 uma corrente na fotografia de moda desenvolveu a polémica temática da *heroin look,* propondo-se a meta-

[9] O trabalho de Mapplethorpe traz algumas ligações à obra de Basquiat pela crítica ao paradigma vigente na cultura artística ocidental europeia e norte-americana que tendia a uma tematização quase exclusiva do negro através dos temas do colonialismo, da diáspora, ou de uma arte primitivista. Mapplethorpe trabalha também esse

morfosear os ideiais de beleza vigentes para imagens de cansaço, de dor e de olheiras através de corpos indolentes e estendidos no chão que simulavam os efeitos da droga; já nos anos 90, Louise Bourgeois que fotografa pormenores de corpos numa morgue, fazendo emergir, com alguma morbidez, a morte como dimensão intrínseca ao corpo; ou mesmo Cindy Sherman que se fotografa sob a máscara dos papéis femininos mais típicos dos anos 50 e 60 do cinema norte-americano, das personagens dos quadros de Rafael e da pornografia, e que procede à montagem de negativos fotográficos de partes do seu corpo construindo um ícone irreal e acentuadamente monstruoso; Joel-Peter Witkin que reconstitui a estranheza dos corpos de rua e da marginalidade.

Apesar de escassos, estes exemplos apresentados permitem-nos induzir que à idade moderna da descoberta e da afirmação do "Eu", sobrepõe-se um novo tempo que desintegra progressivamente as certezas anteriores e que procede às suas multiplicações, i.e., pela revelação pós-moderna o corpo é um território fluído, um estilhaçar de estados e de identidades onde todas as suas margens e dimensões são absorvidas e onde não existe um arquetipo fixo ou definível. Na escala de precedentes desta tendência ficariam registados na pintura as distorções do rosto e do corpo humano de Bosch e de Arcimboldo e, principalmente, o surrealismo que mais distorcera o corpo com os quadros de Bacon.

Mas a passagem desse paradigma humanista do corpo equilibrado, uno e completo para a posição actual de *inclusão* de todas as suas dimensões e do questionamento sobre o emergir de um corpo pós-orgânico ou tecnológico que se rege à revelia das teses darwinianas, ou mesmo de um corpo virtual emergente com as novas tecnologias da comunicação, não se verificou sem uma fase intermédia: a da transformação do corpo em matéria, em massa, em volume, em objecto. Queremos partir da assunção de que o corpo não saiu directamente do seu pedestal de completude e de perfeição para o bisturi. Ele teve que passar por uma espécie de fase de desontologização, de desmitificação,

tabu racial, fazendo nascer um corpo negro que andou reprimido na representação ainda muito antes da *Olympia* de Manet.

de recuperação da sua presença iminentemente física, carnal, visceral e trivial.

É neste cenário que interveio o tema do corpo abordado nas obras de Robert Morris nos princípio dos anos sessenta. Morris restitui-lhe a sua dimensão física trabalhando-o como um volume composto por partes alienáveis, que sofre pressões (do espaço que preenche e desocupa, e da gravidade que contraria a sua verticalidade com o peso) mas que também as exerce sobre a matéria deixando sempre as suas marcas, os seus traços como resíduos de uma passagem ou de uma experiência. O corpo trabalhado por Morris é o resultante da crise dos paradigmas humanistas pois ele surge não já pelo espaço perspectivo, mas quer através de performances que o trabalham em tempo real pelo gesto, pelo movimento, pela acção, quer também pela sua dimensão interior ou clínica através da exposição de um "corpo carnal"- pretendendo com o pleonasmo significar: um corpo de líquidos, nervos e glândulas- que se abre e expõe o seu funcionamento/fraqueza pela alusão à sua acentralidade e vulnerabilidade.

3.2 A radicação do corpo na matéria: a sua percepção pela obra. 1ª fase "minimalista" (1961) e performances

Quando abordámos na primeira parte deste trabalho a fase minimalista de Morris, enunciámos que essas suas obras não eram autónomas, i.e., não eram puramente formais (ou formalmente puras) como o modernismo havia advogado, mas que se esmeravam em criar uma situação que incluía a luz, o espaço circundante e o corpo do espectador como elementos intrínsecos à sua percepção, ou melhor, à sua existência. Tal facto permitiu-nos defender o espectador como elemento constitutivo da obra e, mais propriamente, a obra como confrontadora do espectador e das suas asseguradas *gestalts*. A qualidade artística dos objectos era induzida por uma "presença concreta" que não sugeria algo

para além de si própria, reivindincando a experiência da recepção como uma enunciação, um interface do qual dependia a obra- lembrando-nos o contributo da Escola de Palo Alto para demover o estruturalismo e o "mentalismo" que regiam anteriormente a teoria da linguagem, os significados das suas obras não eram constituídos *a priori*, mas dependiam do seu "contexto de uso", dos seus "interlocutores" e do espaço dessa interacção.

O que é certo é que nesse período o corpo sempre esteve implícito quer como interactuante das obras quer como o volume que também as poderia preencher ou atravessar. O próprio tamanho intermédio das suas obras (entre o monumento e objecto) veio inclusivé permitir comparações destas obras com formas biomórficas- Michael Fried em "Art and Objecthood" é um dos primeiros a sugerir a analogia antropomórfica destas formas: por terem o tamanho de estátuas, por se inspirarem na ideia de *simetria* da natureza e por terem um espaço ou uma área interior (à qual não escapam as estruturas pneumáticas de Tony Smith ou de Morris). Tal paralelismo vem, segundo Fried, reforçar a relação inquietante com o espectador através da criação de um *confronto* praticamente interpessoal: *"In fact, being distanced by such objects is not, I suggest, entirely unlike being distanced, or crowded, by the silent presence of another* person.″(Fried, 1967:128) Para o caso de Morris, estamos, no entanto, mais inclinados a aceitar as ideias de Fried de *confronto* e de *presença* do que propriamente a de um antropomorfismo[10] , uma vez que apesar de haver uma construção da obra preocupada em valorizar a relação corporal do espectador com a forma, e alguma *interactividade*- ou *proto-interactividade*-, não se trata porém

[10] O próprio Morris enjeita quaisquer analogias ou equivalências das suas obras com formas biomórficas. No ensaio "A Duologue" que assina com David Sylvester, Morris esclarece: *"The fact of the body, fact of the work reflecting back to the body, its scale, and that in turn reflecting the scale of the work to the person is very much, I think, a feature of seeing it, experiencing it. But this is not in terms of any specific anthropomorfic kinds of equivalents in the work for the body in any way."* (Morris e Sylvester, 1971: p.20).

de a construir à imagem do "biológico humano" mas sim de criar as condições que facilitem e exponenciem a sua experienciação.

Com *Two Columns* (1960), Morris propunha-se a apresentar uma performance no *Living Theatre* de Nova Iorque colocando-se no interior de um destes paralelipípedos (com 1,83m de altura) e precipitando a sua queda a um dado momento da actuação[11]: o corpo e a obra ganhavam aqui a parceria de serem objectos da gravidade, dessubjectivados pela queda, pela horizontalidade. Esta insinuação das condições do corpo pelas qualidades da obra prossegue com *Pine Portal* (1961) e *Box for Standing* (1961)[12] que ao serem duas estruturas que se apresentam como um espaço de passagem, uma moldura ou um receptáculo com as proporções de um corpo, se propõem acima de tudo como um seu negativo, como seu molde, como sua contra-forma. São obras construídas para um corpo, não para o representar mas para o conter ou medir as suas fronteiras. Mórbida ou não, parece-nos válida a comparação de *Box for Standing* com a taxinomia de um caixão, essa estrutura que toma as medidas e os limites do corpo morto para a sua auto-definição. Mas esta obra é o espaço para um corpo vivo que ao colocar-se de pé ali dentro apreende talvez pela primeira vez o seu próprio volume, a distribuição da sua massa muscular, passando pela desagradável experiência de entrar num molde, e de por vezes nele não caber.

[11] Remeto para o primeiro capítulo onde faço a primeira referência à obra.

[12] Estas duas obras correspondem respectivamente a um portal ou ombreira (a estrutura tradicional de madeira que emoldura qualquer porta), e a uma caixa com altura e largura médias do corpo humano

Figura 3.1: Robert Morris, *Box for Standing*, 1961.

Por certo a cultura fez-nos adiar para a morte a experiência desse molde, desse recipiente final, propondo-nos objectos e espaços numa sociedade civil livre e funcionalista[13] que não reduzam o movimento e a expressão do corpo, a sua liberdade, mas que se lhe adaptem (mi-

[13] Termo cujas raízes históricas se prendem com o movimento funcionalista que surgiu nos finais do século XIX nos Estados Unidos ligado à engenharia de produção, e também com o movimento Bauhaus fundado em 1919 por Gropius em Weimar. Caracterizados por uma "caça ao ornamento" e pelos seus desígnios anti-kitsch, procuravam construir ambientes de trabalho, de habitação e de comércio que conjugassem uma economia de custos da produção (para que contribuíram os novos materiais de construção como o cimento, as matérias plásticas, o aço pré-moldado, etc) com a economia de movimentos e de esforços dentro dos espaços. Afectos a estes movimentos passaram a estar os conceitos de "psicologia industrial", de "ergonomia" e de "racionalismo funcional".

niaturização; ergonomização) e lhe proporcionem conforto. O termo "conforto" entrou na linha das primeiras necessidades: senti-lo será o mesmo que não experienciar através do corpo dor, mal-estar, inadequação. Sentir o "conforto" exige deixar de sentir parte do corpo na sua relação com o mundo objectual, abstraí-lo dos seus músculos subdesenvolvidos, do reumático, do seu peso excedido. Tanto é que, de um modo geral, só prestamos atenção à relação do corpo com o espaço quando este está com dor, está doente ou sofre de uma deficiência. Mas Morris antecipa esse dispositivo para uma reabilitação da auto-percepção do corpo.

Parte desse dispositivo em género de "camisa de forças" é reincidente: em *Passageway*[14] (1961) o corpo do espectador é igualmente surpreendido pelo impedimento de passagem a um dado momento de um túnel circular. A assunção dos seus limites físicos é facultada mais uma vez pelo espaço da obra que se estreita, lhe comprime o corpo e lhe impossibilita a experimentação da instalação até ao seu final. Com estas obras Morris consegue restituir ao corpo a sua experiência física, táctil, em oposição à tendência das artes plásticas de proporem uma experiência unicamente visual ou simbólica do corpo. É assim que estas obras ganham o estatuto de laboratório perceptual do corpo onde os seus componentes duro e mole interagem e se tornam irredutíveis.

O impacto do corpo no objecto inerte surge como tomada de consciência de um corpo-agente cujo significado advém de uma tarefa cumprida: subir escadas, atravessar superfícies, movimentar-se: *"(. . .) we continuously make and interpret assertions, which are all produced by moving the body- by moving our mouths, to disturb the air, or our hands, marking surfaces."*[15] É hoje reconhecido que foi a dança, uma das artes tradicionais do corpo, a responsável pelo seu abandono da pintura no final dos anos cinquenta[16] , tendo-o levado a enveredar pela

[14] Pedimos a remissão para o 1° capítulo onde fazemos a primeira exposição e abordagem desta instalação.

[15] Robert Morris em entrevista a W.J.T. Mitchell (Mitchell, 1994: 90).

[16] O percurso de Morris pela pintura no final dos anos cinquenta (1956-57 mais propriamente) foi efémero. O estilo era o do expressionismo abstracto com uma mar-

escultura e pelas performances de que são exemplo *Arizona* (1963), *Site* (1964) e *Waterman Switch* (1965).

Quer o seu envolvimento com a coreógrafa Simone Forti que resultou na criação em 1957 de um grupo de dança e de teatro de improvisação em São Francisco, quer o seu posterior envolvimento de curta duração em 1961 com os "Events" do movimento *Fluxus* em Nova Iorque, foram duas importantes influências para as suas performances. Baseadas em movimentos quotidianos do corpo, em repetitivos cumprimentos de tarefas, as performances de Morris não só operavam o desejo de libertar o corpo da expressão e da narrativa emocional, como o de o libertar de uma qualquer interioridade, equacionando o seu sentido com o seu uso (Wittgenstein), i.e., com o seu contacto com o espaço e com os objectos e os outros corpos aí presentes.

O mote era propor um *"corpo desprovido de todo o "interior""*, um corpo comum, banal, que opera as tarefas automáticas e repetitivas de um operário, de alguém que desce as escadas (Krauss), por outras palavras, um corpo e respectivos movimentos cujas significações brotem exclusivamente da sua dimensão física. Morris relembra aqui algumas das percepções corporais adquiridas aquando o seu trabalho de operário: *"Me and American culture. Up from the working class. Maniac for work. Work ethic. Workmanlike in the beginning- make a slab, make a column. Straightforward. Work alone with simple tools. Only what the unaided body can achieve with inexpensive materials. Watch time- "Time is money", they said, or "Time is all you've got""*[17] O

cada influência de Jackson Pollock, especialmente no que respeitava a variação da liquidez/viscosidade da tinta e a sua aplicação na tela (com uma faca ou pequena pá). A sua rejeição coincide notoriamente com a sua incursão em coreografias e no minimalismo, e em especial com a defesa da não participação emocional do artista na sua obra: *"I slowed down in painting(. . .) Painting ceased to interest me"*, Robert Morris conforme citado numa entrevista não publicada com Jack Burnham em Novembro de 1975 (Arquivos de Morris, Gardiner, Nova Iorque): informações recolhidas em nota de citação de Maurice Berger, (Berger, 1989: 44).

[17] Robert Morris em entrevista a W.J.T. Mitchell (Mitchell, 1994:3: o sublinhado é nosso).

sentido do corpo que surge nestas performances não é prévio ao gesto, à acção, mas resultado da tarefa cumprida, desse "momento em que o corpo toca o mundo", sendo nas suas performances que Morris começa a insistir num corpo todo superfície, epiderme, que não seja dirigido do interior por um espaço mental demarcado do corpo-matéria.

O tema destas obras e performances vem insinuado em forma de questão: "o que é para um corpo ser-se corpo?"- como adaptação da questão pós-behaviorista de Thomas Nagel *"o que é para um morcego ser um morcego?"* (Nagel,1979:169) Ora, para resolver essa questão e para fundamentar a transformação do corpo em matéria operada pelas suas obras e performances, Robert Morris resgata o problema do corpo/mente- a mais antiga e radicada dicotomia cultural do ocidente- para o trabalhar directamente nas suas obras, elegendo o corpo como o único quociente possível desse dualismo ou aparente aporia. Fá-lo rejeitando ironicamente a existência do espaço mental ou metafísico que toda a tradição artístico-filosófica ocidental pretendeu perpetuar. Líquidos sagrados e profanos, registos eléctricos da actividade do cérebro e decalques de membros, actividades motrizes e triviais, entre outros, surgem como engenhos e apetrechos de uma maquinaria biológica que vem sendo chamada "corpo" e que coube a Morris desmistificar. Mas antes compreendamos a génese e as tentativas de desconstrução deste dualismo.

3.3 Corpo e mente, a actualidade de um dualismo ancestral. A insuficiência científica

O dualismo histórico ocidental entre o corpo e a mente ganhou neste século uma forte actualidade quer pelas questões erguidas pelas teorias da inteligência artificial sobre a possibilidade de criar máquinas pensantes, quer pelas contribuições dos estudos da neurofisiologia ao enquadrar os fenómenos mentais no seio de relações físico-químicas.

A história do pensamento ocidental está profundamente embricada com este problema (neuro)filosófico do corpo e da mente, que tanto se expressou em teorias materialistas que colocavam a tónica no corpo, como em fundamentos espiritualistas que minimizavam a importância da matéria, e que por vezes implicaram a mortificação do corpo. Entrelaçada a este problema esteve sempre a questão dos sentimentos ou paixões que ora eram associados ao corpo e à sua sensibilidade, ora eram definidas como estados da alma, do espírito, incoincidíveis com a ordem física do humano. Apesar de na antiguidade grega o *pathos* ser enquadrado no domínio do sensível ou corporal- onde era apreendido quer como emoção quer como doença- e de se opôr ao *logos*, domínio do inteligível, é posteriormente na linha do pensamento platónico e estóico que há uma desvalorização progressiva do corpo ao transformá-lo em receptáculo de uma alma praticamente metafísica.

O corpo é assim discriminado pela própria filosofia pois significava como que uma conspiração contra a imaterialidade ou o domínio puro das ideias. Esta batalha entre o corpo e a alma estende-se pelo próprio Cristianismo que adopta uma concepção moralizante das paixões, associadas à paixão de Cristo, e onde passam a ser confundidas com o pecado, enfrentando-se a incarnação da alma exclusivamente como submissão aos desígnios divinos, a um desafio por que o corpo teria que passar até à sua redenção final. A paixão passa a remeter à passividade do corpo, às impressões recebidas pelo sujeito, aos actos de receber e de padecer com que se caracteriza a paixão tomista, vinculada a uma mutação do corpo mais como perda do que como aquisição.

E se a história clássica da filosofia ocidental está marcada por este dualismo profundo que promove a separação das águas entre o espiritual e o corporal, é com a posição cartesiana de uma alma descorporalizada, ou de uma mente acerebral, que este dualismo vem ganhar uma maior dimensão. É certo que com Descartes o corpo humano é regido por teorias mecanicistas que o autonomizam perante a alma e que o nomeiam como "animal-máquina", beneficiando por isso de uma, chamemos-lhe assim, "revalorização ontológica". No entanto a alma,

enquanto substância pensante (*res cogitans*), é detentora de uma natureza inextensa e indivisível que continua distinta e autónoma perante o corpo (*res extensa*) uma vez que este é regrado pela finitude. O facto de as duas substâncias serem heterogéneas e ambas participarem de uma mesma substância leva Descartes a abrir um "precedente" ao designar um espaço no corpo- a glândula pineal- onde se localiza a alma, e onde se verifica uma correspondência entre os seus movimentos e os do corpo. Esta glândula do encéfalo é, segundo Descartes, o espaço de centralização de todas as reacções recebidas pelo corpo, através das quais o espírito imprime reacções no corpo por intermédio de "espíritos animais" nos músculos e nos nervos.

Apesar desta concessão, Descartes não deixa de operar uma separação entre a mente e o cérebro ou o corpo: *"(...) então este "eu" , quer dizer, a alma através da qual sou o que sou, distingue-se completamente do corpo e é ainda mais fácil de conhecer do que este último; e ainda que não houvesse corpo, a alma não deixaria de ser o que é."*[18] - Descartes advoga assim a possibilidade de uma experiência metafísica, alienável e anterior ao corpo na esteira do pensamento de Platão e de Santo Agostinho. O corpo só surge como questão porque é nele que a alma se "aprisiona", ficando por isso sujeita ao erro, ao pecado, à concupiscência e à *corrupção* que o caracterizam. O próprio *Penso, logo existo* é disso exemplar pois pensar e ter consciência de que se pensa apresentam-se como as condições *sine qua non* e primeiras da existência, independentemente do corpo ou da sua biologia, i.e., de qualquer materialidade.

Não obstante a benesse moderna do reconhecimento da superioridade da razão consciente a que está subjacente toda esta visão, Descartes concebe *a priori* um "eu" desvinculado do corpo ao extremar a posição do ser pensante. Apesar de haver actualmente quem defenda que esta supremacia inicial do "ser pensante" não será mais do que um passo metodológico para Descartes tirar logo de seguida o corpo de entre parênteses- e poder afirmar o conhecimento do corpo depois de ter

[18] Descartes, 1970:101.

percorrido o que torna o conhecimento em si possível-, mantém-se a grande questão sobre este pensamento: até que ponto se pode construir o próprio pensar independentemente de um corpo, i.e., de um raciocínio ou de uma dor física ou de uma agitação emocional? (Damásio) Até que ponto é que se pode continuar a aceitar hoje este artifício metodológico?

Apesar de se ter verificado uma forte influência deste dualismo no estudo da mente pela medicina[19] , é certo que as teses de Descartes não resistiram à própria evolução da anatomia e da fisiologia moderna. Na actualidade, o estudo da mente e da subjectividade surge refigurado a partir do momento em que a fisiologia religa as emoções e os sentimentos ao corpo, elegendo-o não unicamente como o seu plano de inscrição e de objectivação mas principalmente como a charneira da sua germinação. A mente deixa de ser concebida como uma criação exterior ao corpo e ao seu funcionamento biológico, que o toma unicamente como objecto para a sua manifestação, e passa a existir em função de uma unidade biológica fundamental do ser, de uma "identidade" entre o mundo físico e o mundo psíquico: *"A glicose, o oxigénio e outros nutrientes e metabólitos variam com os estados mentais e com as circunstâncias do momento. Nesta medida, um pensamento sem uma alteração na actividade do cérebro é impossível. É um facto que os pensamentos têm consequências neuronais. Em muitos casos o recíproco também é verdadeiro"* (Restak, 1987:282)

O estudo da biologia das paixões de Jean-Didier Vincent é exemplar nesta reconciliação do *Pathos* com o *Bios,* pois responsabiliza os líquidos do corpo (os humores) e os seus tipos de circulação pelos estados dos nossos sentimentos: *"O corpo é um agregado de líquidos, os humores, e de sólidos que os contêm. E é da acção destes líquidos que nascem os fenómenos vitais. Os humores básicos são o sangue, a fleuma ou pituíta, a bílis amarela e a bílis negra. O equilíbrio dos humores*

[19] É de conhecimento geral que a medicina relegou durante toda uma tradição os estudos da mente e das paixões- conotadas como uma passividade do sujeito- para uma filosofia e para uma teologia.

constitui a "crase", e a sua ruptura a "discrasia". Este equilíbrio tem uma tendência natural para se restabelecer."(Vincent,1988:32) Estudos neuroendocrinológicos permitem a Vincent concluir que as secreções das glândulas, distribuídas por todo o corpo, inclusivé no próprio cérebro, atingem o cérebro e estruturam-lhe as variações de humor. Os líquidos do corpo assumem-se como sistemas de acção e de comunicação através de mensagens químicas que unificam o organismo num entitulado "estado central flutuante". Ora, estas mensagens distinguem-se em mensagens de origem nervosa e em mensagens de origem endócrina ou hormonal, ambas utilizadas pelo cérebro e aí controladas por um sistema homeostásico.

Vincent reconcilia as paixões com o corpo pela assunção de um "cérebro hormonal" (o "cérebro-glândula") que modifica constantemente o comportamento do chamado "cérebro neuronal". A constatação de receptores nos neurónios que permitem a captação de hormonas sexuais e sua intervenção no cérebro ajuda-nos a compreender a intersecção destes "dois cérebros", tal como a perspectivar o corpo biológico como causa primeira das nossas afectações passionais. O humor e os humores (ou líquidos) passam assim a estar unidos no corpo por uma relação de causalidade, invertendo por completo toda uma metafísica das paixões que sempre remeteu o corpo para a posição de "incarnado", de receptáculo, ou mesmo de marca ou tela microcósmica de um macrocosmos ou de uma substância infinita.

Esta concepção biológica das emoções é também trabalhada na consagrada e ainda actual obra de António R. Damásio *O Erro de Descartes* (1995), onde a emoção é tomada como uma componente integral da maquinaria da razão. Damásio apresenta uma paisagem do corpo em muito distinta do próprio pensamento neurobiológico actual do qual ele pretende demarcar-se[20] , na medida em que faz depender as emoções e os sentimentos não só do sistema límbico mas também do próprio cé-

[20] Damásio defende que a medicina ocidental tende a focar-se com demasiada exclusividade na fisiologia e patologia do corpo propriamente dito, subestimando em muito os estudos da mente humana. Segundo o autor, a própria neurologia actual negligencia a mente enquanto função do organismo e dentro de uma psicologia normal,

rebro, mormente através dos córticos pré-frontais do cérebro e dos sectores cerebrais que recebem sinais enviados por todo o corpo. Segundo Damásio, a superfície do cérebro que estrutura o nível neurológico da razão é a mesma que opera o processamento das emoções e todas as funções primárias para a sobrevivência do organismo, não devendo por isso ser oficializado o divórcio modernista entre a razão e a emoção.

"A alma respira através do corpo, e o sofrimento, quer comece no corpo ou numa imagem mental, acontece na carne." (Damásio, 1995:19) -esta tese recente coloca as emoções como a combinação interactiva de respostas entre o cérebro e o corpo, ou melhor, como uma justaposição de pensamentos/imagens mentais no cérebro à sua percepção de determinados estados corporais. As emoções são também aqui induzidas por elementos neuronais e químicos que circulam como elementos informativos da mente, em permanente actualização. Os sentimentos são assim encarados como informações influentes na actividade do cérebro, não excluindo as suas funções cognitivas. Damásio conclui: "*Do meu ponto de vista , o que se passa é que a* ***alma e o espírito****, em toda a sua dignidadde e dimensão humana, são* ***os estados complexos e únicos de um organismo****."*[21]

Até que ponto o pensamento dualista cartesiano fica ultrapassado quando estes estudos da neurobiologia moderna consagram a dependência dos pensamentos e dos sentimentos não só do funcionamento de sistemas cerebrais mas também da sua interacção com os órgãos corporais? É que parece haver ainda hoje alguma dificuldade em afirmar que a mente corresponde simplesmente ao cérebro e ao seu funcionamento interactivo com elementos da realidade exterior e interior. Se por um lado essa dificuldade advém da reminiscente crença num "fantasma da máquina" tal como defendia o filósofo Gilbert Ryle, por outro lado tal dever-se-á à ainda inexistente exactidão científica para estipular a correlação e o determinismo entre os elementos fisiológicos e o com-

i.e., excluindo os casos de doença mental. Posição essa que dever-se-á a uma ainda presente perspectiva cartesiana da condição humana.

[21] Damásio, 1995: 257: somos nós que sombreamos.

portamento cerebral (e.g., a memória, a consciência, o pensamento, os sentimentos, etc.). Springer e Deutsch insinuam mesmo a improbabilidade de tal relação vir a ser descriminada: *"Mental life may never be relatable to externally measurable physiology- not because it does not arrise from brain activity, but because what we feel inwardly is not explainable in terms of discretely measurable processes"*(Springer, 1993:319) Na mesma linha de pensamento, o físico Jonathan Miller radicaliza: *"(...) although we don't have to invoke anything other than brain- no magic that contravenes the laws of nature- we will never fully understand the connection (between brain and consciousness)"* (Miller, 1992:180).

O que é certo é que o termo "mente" continua por vezes a ser utilizado com base no dualismo cartesiano. A justificação assemelhar-se-á com a seguinte: antes de ser descoberta a natureza electroquímica do cérebro o conceito de "mente" servia como uma explicação necessária para a existência de pensamentos e emoções; depois dessa descoberta, o estado das investigações e das tecnologias é ainda insuficiente para acertar a precisa determinação que os neurónios ou os fluxos possam exercer na actividade cerebral. Apesar de ser o único órgão do corpo que se procura conhecer a si mesmo, o cérebro continua como a região mais desconhecida e, portanto, a mais especulável do corpo humano. Apesar dos utensílios de investigação que lhe foram dedicados pela tecnologia, tais como os EEGs (electroencefalogramas), as TEPs (tomografias de emissão de positrões), as CAECs (cartografias da actividade eléctrica do cérebro), entre outros, o estado da ciência ainda não vai tendo argumentos suficientes para traduzir a actividade do cérebro a uma fórmula determinística da mesma maneira como podemos reduzir os elementos físicos às suas fórmulas químicas ou composições atómicas.

A persistência do tema vem permitir que o dualismo venha a ser requestionado e ironizado pela arte, nomeadamente a dos anos sessenta, época da paradigmática libertação do corpo de todos os tabus que o

assombravam. E para essa libertação Robert Morris esteve presente e deixou o seu contributo.

3.4 A supremacia do corpo: I-Box, Portrait e Self-Portrait (1962-63). Da desorganização à transparência da carne

É precisamente este conflito da filosofia e da própria condição humana que Robert Morris apropria e joga no âmbito de uma aprofundada preocupação artística com o problema do corpo e da mente[22] . Sendo a mente resultante da actividade electroquímica do cérebro, sendo os sentimentos cozinhados pelos fluidos do corpo, em suma, sendo o "eu" resultante da soma de todas as partes constituintes do corpo, serão os primeiros redutíveis aos segundos? Esta é a ironia que Morris lança através das suas obras.

Ao defender a impossibilidade de dissociar o espírito da matéria, a mente do corpo, a memória da acção, o conhecimento da experimentação, Morris propõe a representação da subjectividade através do corpo, e o resultado, mesmo aos olhos de um materialista acérrimo, parecerá sempre redutivista. Senão vejamos: apesar do "imatérico", i.e., dos pensamentos e das emoções nascerem e residirem no corpo biológico, a representação do "eu" ou da subjectividade única e exclusivamente através da carne e do seu funcionamento orgânico parece demasiado simplista, insuficiente e provocatória. Tal provocação é tanto mais notória quando Morris recorre ao género do retrato para apresentar um "eu" anatómico, fragmentado e reduzido às suas dimensões clínicas. Tudo porque convencionalmente o retrato é tido como uma das marcas

[22] Esta questão foi tema para uma exposição itinerante do autor em 1994 - *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum e Guggenheim Museum Soho, Nova Iorque, 16 Jan.- 4 Abril.

de registo da identidade e mesmo, segundo a fisiognomonia, de indução de traços da personalidade. Poderá então o "eu" ser apresentado por registos das suas partes constituintes, sejam eles um nú fotográfico, os líquidos do corpo, ou um electroencefalograma?

I-Box (1962), *Portrait* (1963) e *Self Portrait* (*EEG*) (1963) são as obras que melhor vêm atestar a recusa morrisiana da existência de qualquer espaço mental demarcado do corpo humano. Já em 1961 com *Box with the Sound of its own Making* Morris havia reduzido a consciência ou espaço mental (memória ou mente da caixa) à materialidade da obra (registo sonoro que albergava no seu interior), anulando-o. Com estas três obras, apresentadas pela primeira vez em 1963 na Green Gallery em Nova Iorque, Morris virá rejeitar mais uma vez a noção tradicional do "eu" que impede essa redução da consciência à materialidade do corpo.

I-Box, ou a caixa do "eu", tem sido a obra que apesar da sua aparente simplicidade formal *abre-se* a uma inesperada complexidade hermenêutica. Consiste num armário de madeira no qual está cortada uma porta em forma de " I " (o pronome pessoal "Eu" em inglês) e pintada com um rosa esbatido que, ao abrir-se, dá a ver uma fotografia em tamanho real de Robert Morris nú e lançando um sorriso. O "Eu" que a inscrição da caixa anuncia parece assemelhar-se a uma proposta de expôr uma vivência emocional, uma característica da personalidade que particularize o artista, em suma, a sua subjectividade. Mas uma vez aberta essa porta, a interioridade reduz-se à visão exterior de um corpo nú, aproximável ao grau zero do simbolismo caso não guardasse a pose de um exibicionismo consciente. E o sorriso neste caso não deixaria grandes margens para dúvidas. O aspecto cómico e de surpresa provêm exactamente de uma incoincidência entre o elemento subjectivo que se esperava desvelar-se no abrir da porta, e o *visceral* e mesmo fálico com que nos deparamos.

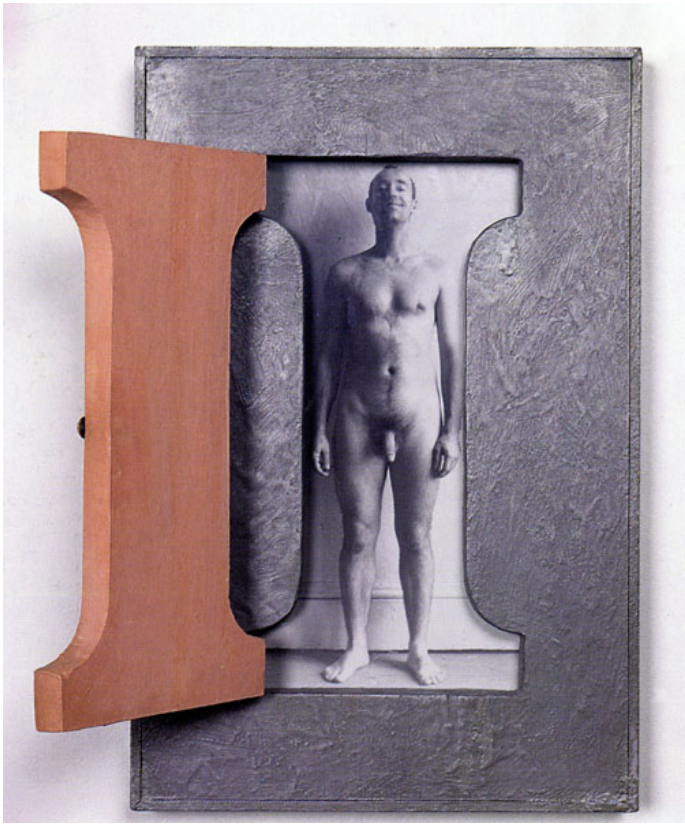

Figura 3.2: Robert Morris, *I Box*, 1962.

Para além da clara rejeição das convenções artísticas do expressionismo abstracto que confiava haver nas suas obras o poder de conexão com a vivência emocional do autor, Morris consegue trivializar esse "eu" num processo mecânico (a fotografia) e transfigurá-lo em elementos corporais e sexuais simples. O mesmo dispositivo redutivista repetir-se-á com os títulos das outras duas obras- *Portrait* e *Self Portrait*- uma vez que invocam um género de representação do "eu" que ficou tradicionalmente associado à apresentação icónica e subjectiva do homem: o retrato e o auto-retrato.

Portrait é constituído por uma prateleira com oito frascos opacos dispostos em compartimentos separados e sob os quais estão inscritos nomes de fluidos e excrementos do corpo: "Sangue"; "Suor"; "Esperma"; "Saliva"; "Fleuma"; "Lágrimas"; "Urina"; "Fezes". Estes oito frascos representam assim fluidos do corpo como "distilações" do "eu", de um "eu excremental" porém, mas que representam acima de tudo os líquidos que partem e emanam do corpo e cujo relacionamento com o homem nunca foi pacífico. O corpo deles depende mas nunca veio a ser por eles traduzido ou representado. Sinónimos de ferida e de menstruação (sangue), de cansaço (suor), de sexo (esperma), de instinto pavloviano ou de digestão (saliva), de inflamação (fleuma), de tristeza (lágrimas), de instinto visceral (urina e fezes), estes humores mantiveram-se ocultos, escamoteados por um corpo todo perfeito, sem orifícios, sem manifestações da carne. O homem civilizado sempre manteve com eles uma distância estudada, não permitindo o seu contacto com a superfície epidérmica na medida em que simbolizam a sua essência visceral, vulnerável, "profana", informe. A gestação e o nascimento do corpo são os símbolos por excelência dessa natureza visceral. A tradição que vai até ao século XVIII já o insinuava: segundo um texto do século XVI o corpo do embrião era o sinónimo por excelência da sujidade e podridão matricial: *"(. . .) ele é alimentado pelo sangue menstrual da mãe, tão detestável e imundo (. . .) Somos concebidos na imundice e fe-*

dor, paridos com tristeza e dor, alimentados e educados com angústia e labor."[23]

Ainda antes da sua fase anti-forma, já aqui Morris trabalha no sentido de fazer emergir os outros componentes do corpo, informes e instáveis por natureza, que nunca poderiam portanto coincidir com as formas estáveis e ambiciosamente duradouras tradicionalmente eleitas pela cultura visual. Enquanto que o retrato proposto por *I-Box* surge como uma apoteose do corpo-carne, *Portrait* apresenta o corpo em estado líquido, sintomático do seu sofrimento físico, prazer e estados emocionais. Para completar a "trilogia", *Self-Portrait* vem apresentar um "corpo neurónico-eléctrico": ...

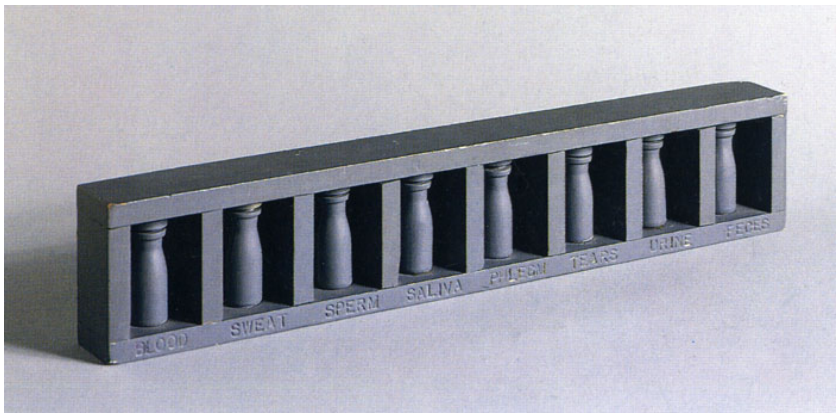

Figura 3.3: Robert Morris, *Portrait*, 1963.

...Morris procurou uma tecnologia da ciência médica que lhe traduzisse com exactidão o funcionamento do seu estado consciente: é assim que se submete a um electroencefalograma. O exame teria que ser feito durante um período de tempo suficientemente longo para lhe permitir uma transcrição eléctrica com o comprimento do seu próprio corpo. E, como de um auto-retrato se tratava, Morris decide pensar so-

[23] Pierre Boaystuau, *Le Théâtre du monde*..., Antuérpia, 1553, pp.48-50, conforme citado por José Gil em *Monstros* (Gil, 1994: 92).

bre si próprio no referido período. O resultado é um signo info-gráfico que, sem tonalidades expressivas, é sobretudo um signo indicial do artista, e não propriamente uma leitura icónica ou figurativa com que se identificava a noção tradicional do auto-retrato. O que este dispositivo da tecnologia médica lhe permite é prosseguir um registo escrito de si próprio através de uma imagem cerebral com uma nuance nihilista inevitável. Mais do que propor a tradução da sua mente através de uma possível leitura eléctrica do encéfalo, Morris vem mais uma vez ironizar os conteúdos expressionistas dos auto-retratos tradicionais ao apresentar uma intimidade ou experiência interior ainda intraduzível pela própria ciência das cartografias dos EEGs: *"Dans ce sens, on peut dire que si une ligne exprimant le "moi" de l'artiste a jamais existé, c'est bien celle-ci. Et pourtant, l'absurdité de la démarche est évidente. N'étant ni une répresentation des pensées de Morris, ni une image de sa personne, Self-Portrait (EEG) est allé rechercher auprés de la technologie médicale un "dispositif" de production de une ligne qui rencontre ensuite, mais seulement sur le mode ironique, les genres esthétiques traditionnels."*(Krauss, 1995: 57)

Nesta reformulação do conceito de retrato vem insinuada uma crítica à própria acepção comercial a que o corpo passa a estar conjugado. Quando Morris coloca numa prateleira oito frascos com os líquidos do corpo indicia em forma de provocação hábitos de farmácia, de supermercado, em suma, de consumismo com que o sujeito moderno se associa. Esse "consumismo" ganha porém a dimensão de tráfico quando o produto que apresenta actualmente o maior desiquilíbrio entre oferta e procura não é senão o próprio corpo. Isto porque o próprio corpo, os seus "pedaços", os seus líquidos, entraram há muito na esfera dos produtos mais requisitados pelo "comércio" da saúde. A dificuldade em conseguir pelos trâmites legais órgãos como o coração, os rins, o fígado, a medula óssea, as córneas ou, entre outros, o pâncreas, acabou por fomentar o desenvolvimento do tráfico de órgãos à escala mundial, tendo como tal acrescido a necessidade quer do estudo do transplante

de órgãos de animais, quer da evolução da biónica para a implantação de órgãos artificiais compatíveis com o corpo.

No princípio dos anos 90 surgem algumas réplicas ao *Portrait* de Morris. Em 1990, a escultora americana Kiki Smith apresenta com a sua exposição no MoMA "Projects: Kiki Smith" uma série de doze termos rotulados com os nomes de líquidos corporias; em 1992, Louise Bourgeois apresenta através da sua obra *Precious Liquids* uma caixa que contém copos, ampolas e frascos com lágrimas, esperma, suor, urina, saliva, vómito. Em entrevista Bourgeois confessava que *"(...) os líquidos orgânicos são a representação das emoções, do mecanismo da instabilidade. Quando um músculo relaxa e a tensão baixa, é segregado um líquido. As emoções interiores transformam-se fisicamente em líquidos, secreções de uma substância preciosa."*[24] A reincidência nos anos 90 do tema da "liquidificação" do corpo ou do seu estado líquido terá sobretudo a ver com a explosão do fenómeno da Sida que veio exigir o repensar da relação entre os vários líquidos do corpo e entre os corpos, uma vez que desde 1981 o vírus HIV já vinha diagnosticado como mortal. Esses "líquidos preciosos" transformaram-se em líquidos potencialmente letais uma vez contaminados e misturados uns nos outros. Todas estas obras denotam o receio do contágio, apresentando-nos esses líquidos hermeticamente separados, higienicamente fechados em recipientes, protegidos como autênticos *hackers,* dispositivos do pânico, que ameaçam essa liberdade que o corpo reivindica quer pelas relações sexuais "desprotegidas" quer pelas plásticas, transplantes e transfusões que o seu estado pós-orgânico deseja e exige.

Mas as "distilações do Eu" que propunha o *Portrait* de Morris, vinham imbuídas de outras preocupações. Tanto é que o que mais o distingue é o facto de sentirmos a representação visual do corpo submetida a uma expressão tão estritamente biológica e visceral como "desorgan-izada", i.e., como expressão de um corpo sem órgãos (Deleuze e Guattari em *Mille Plateaux- "O Cso é o que resta quando eliminámos*

[24] Conforme citação de Miglietti, 1997: 38.

tudo"), de um corpo fluído, perfeitamente líquido, flutuante (Vincent), desprovido de suportes e, logo, "desenformado".

Portrait é fundamentalmente uma proposta para a representação táctil da "des-organ-ização" do corpo, com a qual vem coincidir um autêntico *corpus delicti*, um *corpo-paciente* que atesta as cisões e transformações que têm regido a sua experiência, e que por isso é inorganizável até mesmo pela imagem visual do retrato que a custo ainda vai gerindo as mutações das aparências. Enquanto líquido, o corpo de *Portrait* permite a comunicação e a conectividade total entre os seus sentidos, ultrapassa a separação entre sujeito e objecto, entre obra e artista, funcionando como um género de "mediador total" em que as distâncias dos seus interfaces parecem abolir-se.

A recorrência à figura metonímica, que veio de resto caracterizar o programa das representações contemporâneas do corpo, parece-nos a principal responsável por essa des-organ-ização. Passemos à sua corrente definição no dicionário: "*metonímia: alteração do sentido natural dos termos, pelo emprego da causa em vez do efeito, do todo pela parte, do continente pelo conteúdo, etc., e vice-versa. (do gr. Metonymía, "mudança de nome", pelo lat. Metonymîa, "id")"*[25] Optemos pelo "vice versa" e teremos definida a estratégia corporal da obra de Morris: o efeito pela causa (e.g., as marcas (que veremos adiante)), a parte pelo todo (e.g., *Self Portrait*), o conteúdo pelo continente (e.g., *Portrait*). Se por um lado constatamos nas suas obras um corpo parcelar que tanto abstrái como indica o seu todo, por outro lado a metonímia serve principalmente aqui para a anulação de um organismo, esse fenómeno que, parafraseando Deleuze e Guattari, se gere na acumulação, sedimentação, coagulação, que lhe impõe formas, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas.

A apresentação do corpo em fragmentos, des-organ-izada, já havia sido um tema que Jasper Jonhs havia engendrado em *Target with Plaster Casts* (1955): sobre um alvo acomodava-se uma estrutura de nove compartimentos com moldes de partes do corpo do artista (pé, mão, na-

[25] Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora.

riz, pénis, orelha, face, etc.) que veiculam não só a aproximação e fusão do corpo do artista na obra (em especial, as partes do corpo como o verdadeiro *target*), como começam a gerar a cultura de um corpo-*sample,* ou de uma carne "espectacularizada", de que a indústria *hard core* do ciberespaço se vem nutrindo. Partes cuja força e impacto são caucionados por um organismo inaparente, tendencialmente sem importância. Metonímia do corpo e do sexo, das distâncias, do erotismo.

Quando as partes suprimem o todo, e tomam surrealisticamente a sua posição, inteira-se a cultura de uma crise da figura humana, tal como o museu imaginário de Malraux que ao apresentar ampliações fotográficas dos detalhes das obras anulava estas por autonomizar aquelas. Estendamos ao corpo a crítica de Malraux à secularização e fetichização do objecto museológico, pois esse ensimesmamento do particular coincide com a prática actual de conseguir vender o corpo ou a sua imagem. Também o corpo surge, pela representação metonímica do prazer e da medicina, desperspectivado e, sobretudo, com correspondências inéditas entre as suas partes, reconstruindo por certo novas, mutantes e "monstruosas" totalidades.

Através de *I-Box*, *Portrait* e *Self-Portrait*, Morris acaba por retratar uma nova corporalidade, uma nova figura humana, e consolida a crítica a um ser em germinação que tem em si tanto de pós-moderno quanto de *monstruoso* (Gil). "Monstruoso" não por ser resultante de uma fecundação "contra-natura" ou de desejos insatisfeitos pela mãe-como o define José Gil-, mas por ser cada vez mais dependente do seu funcionamento animal, por cada vez mais controlar e dosear as irregularidades dos seus líquidos vitais e excrementais, por se gerir, como expõe Miglietti, na "con-fusão": *"Um corpo que acaba em outro de si, uma hibridização entre humano, animal, vegetal, mitologia, ciência fantástica, rituais, iniciações, um corpo como con-fusão, de mundos, animal/vegetal; de géneros, feminimo/masculino; de elementos, orgânico/inorgânico. Cicatrizes indeléveis como escolha de um pensamento que se acciona sobre a pele, mutando-a, transforman- do-a, alterando-a."* (Miglietti, 1997: 76)

Em *I-Box*, Morris apresenta um "eu" vinculado a uma imagem trivial e patológica do seu próprio corpo, reduzindo-o a um estado autista e mesmo anónimo. O corpo representado desfigura-se e disseca-se até ao limite da identidade, daí a estranheza dos corpos destas obras, pois dificultam a sua identificação imediata com qualquer retrato *humanisticamente* concebível. *I-Box* seria nesta linha a excepção à regra pois é o único retrato que apresenta iconicamente o corpo do autor, mas, por sua vez, uma segunda leitura faz-nos depreender uma representação impessoal e opaca do corpo, apesar da sua aparente neutralidade. *I-Box* e os outros retratos surgem como a revalidação artística de uma experiência que se julgava até certo ponto extinta da recepção do retrato fotográfico ou plástico: a "experiência do espanto".

Pedro Miguel Frade havia proposto uma crise das "figuras de espanto" com que a proto-história da fotografia e do retrato se havia nutrido: *"A proximidade que fomos adquirindo, por prazer, lazer ou dever, com as nossas imagens mecânicas foi de molde a fazer-nos perder de vista o que, nelas, mais fortemente podia mover-nos. (...) Porque antes mesmo de que uma fotografia se nos apresente é para nós, hoje, como se a já tivéssemos visto... e por mais ousada, chocante ou infamante que ela possa ser."* (Frade, 1992: 14-15) A crise desses espantos é explicada pela emergência de uma cultura da fotografia que a passa a gerir através de um regime de espantos previsíveis, i.e., o fascínio da fotografia sucumbiu à- hoje mais que reconhecida- banalização da sua técnica. No entanto, a "monstruosidade" dos retratos de Morris releva de uma proposta para a revalidação do espanto através de uma imagem outra de um corpo ínfimo, exterior ou interior, com a qual o sujeito não se havia identificado. O espanto provém do sentimento de desfalque/privação da imagem própria, da materialização e fixação exterior de si mesmo num objecto, mas sobretudo da nova transparência que o corpo ganha com as tecnologias médicas, perdendo o condor da caixa preta, da opacidade somática a que se havia conformado. Desde o raio-X de Röntgen, passando pelas tomografias computorizadas e pelas ressonâncias magnéticas, as técnicas do *medical imaging* vêm pro-

porcionando a visualização do corpo a quatro dimensões (às espaciais acresceu-se a temporal) e uma inédita transparência orgânica.

O espanto vem de novo pelas mãos da técnica, mas desta vez pelo aproveitamento estético da linguagem da medicina. Novas figuras de espanto ou de susto, *I-Box*, *Portrait* e *Self-Portrait* (*EEG*) são três étapas de um trabalho sobre a linguagem do corpo para permeabilizá-lo à sua nova natureza, a uma imagem que se prende com uma nova e inelutável cultura técnica: *"Ser humano, reconhecer-se tal, é submeter-se à iniciação da cultura e identificar-se com um ser dessa mesma cultura. (...) trata-se de o preparar para receber o seu próprio duplo"* (Gil,1994: 97)- o duplo é nesta acepção uma nova leitura de si próprio que permitirá uma *identificação "positiva" do indivíduo,* e uma sua confrontação à experiência do novo mundo do progresso da ciência e da filosofia. O duplo, raíz matricial do espanto, é esse corpo em mutação que vem contribuindo para o remate final da metafísica moderna da imagem do sujeito, i.e., para o configurar de um retrato tendencialmente dessubjectivado.

3.5 Decalques e índices (1963). O corpo e a tactilidade: fenomenologias da experiência e da auto-percepção

Num claro reforço deste trabalho para esclarecer a fisicalidade como condição residual da experiência, para restituir a tridimensionalidade da carne, o seu volume e força, Morris produz em 1964, e posteriormente nos anos oitenta, uma série de esculturas resultantes da força do impacto de partes do seu corpo na matéria. Marcas de mãos e de pés em estruturas rectangulares de chumbo (*Footprints and Rulers* e *Hand and Toe Holds*) ou apenas três simples pegadas marcadas também em chumbo e situadas sob a estrutura de madeira dos degraus de uma escada (*Stairs*) são algumas das obras que denotam o corpo como massa, como uma estrutura que registou uma presença no suporte da obra e que

a abandona deixando um rasto, um índice- essa qualidade do signo, na definição do filósofo americano Charles S. Pierce, que lhe permite estar afectado "aqui" e "agora" por qualidades do objecto para que remete, e de com ele estabelecer uma relação física de derivação, de causação, de contiguidade.

Ao contrário das artes plásticas, nas artes tradicionais do corpo como são o teatro, o canto e a dança, o corpo comparece em obediência à lei da presença física. Já nas artes plásticas o corpo surge como factor anterior à obra e esteve sempre fisicamente ausente, demarcado do seu espaço-tempo, tendo-se feito por isso re-presentar por via de um código que quis a longa tradição histórica visual do corpo que fosse, predominantemente, o icónico, pois o desenho e a cor permitiam a réplica das suas qualidades e asseguravam a sua imagem una, simétrica e completa. O ícone não só não traía o corpo como era compatível e trabalhável consoante os ideais e paradigmas culturais das épocas, em suma, instrumentalizável.

A recorrência à indexicalidade, a passagem de uma estética clássica da *mimesis*, da analogia e da semelhança para uma estética do vestígio, do contacto, da contiguidade referencial, vem justificada quer a pretexto de uma esteticização generalizada do mundo, quer por um novo realismo que, inversamente, pretende fundir a obra com as marcas do mundo. Merleau-Ponty já lhes havia assente o epitáfio: *"Acabou o poder dos ícones. (. . .) A gravura já não se assemelha às coisas, limita-se a fixar das coisas a sua figura, uma figura deformada, e que "deve" ser deformada para representar o objecto. A condição para que ela seja a sua "imagem" é a de não se assemelhar. A gravura dá-nos índices, "meios" inequívocos para formar uma ideia da coisa que não provém do ícone, que nasce em nós por "relação"."*(Merleau-Ponty, 1960:34)

A alternativa indicial já vinha marcando terreno desde 1912 com os *papiers collés* de Picasso e George Braque, e estendeu-se, entre outras, pelas técnicas de fricção de Max Ernst, pelos *drip paintings* de Pollock ou pelas incisões no corpo de Yves Klein, carregando consigo o trunfo da sua ligação com o real ser fisicamente sustentável, i.e., da realidade

não ter que ser representada mas tão-somente convocada, resgatada e exibida. É por essa razão que, enquanto indicial, o corpo nestas obras surge reforçado de fisicalidade e, logo, desfalcado de uma visualidade pura. O sistema métrico que acompanha o decalque do corpo (*Footprints and Rulers*) atesta essa vontade de cálculo do espaço e do corpo que age sobre ele, mas reforça sobretudo o papel da arte na sua ligação com a invisibilidade, com o não-presente.

Quer pela utilização destes instrumentos métricos quer, principalmente, pela reincidência da técnica da moldagem, estas obras aparecem como próximas do trabalho de Duchamp. Em 1959, Duchamp havia produzido um auto-retrato em que apresentara num papel o seu perfil desenhado a lápis e ao qual apusera um molde em gesso de um dos lados do seu rosto sobressaído pela pressão interior da língua: *With my tongue in my Cheek*[26] vinha acentuar a reconhecida crítica iconoclasta do artista francês à tendência figurativa nas artes e à percepção sensível imediata. Se por um lado o perfil desenhado a lápis equivaleria à literalidade do sentido, já o molde convidava sentidos indirectos e metafóricos de que o próprio título é exemplo.

Estas marcas de Morris nas suas obras têm afinidades com o molde de gesso de Duchamp pois ambas atestam o envelhecimento do olhar por que é responsável todo o arquivo histórico que explorou a visualidade do corpo. Mas se em Duchamp o molde em gesso sobressaía como símbolo da autonomização da arte relativamente ao ícone e da ligação da arte ao corpo e à vida, já as marcas em chumbo de Morris ao apresentarem o corpo como acontecimento, fenómeno e facticidade através do seu impacto com o mundo, nomeiam-no como condição principal para a percepção e para o conhecimento desse mesmo mundo. Elegendo o tacto e o contacto físico, Morris consegue não só abandonar o corpo de formas e linhas instituído pelo racionalismo- tal

[26] O sentido do título *With my tongue in my cheek* conjuga-se com a expressão "with one's tongue in one's cheek" que significa metaforicamente dizer qualquer coisa a gozar.

como o denunciara Nietzsche-, como consegue também aproximar-se de uma fenomenologia da percepção como a de Merleau-Ponty.

Niezsche foi concerteza um dos maiores críticos ao primado da razão sobre o corpo e, sobretudo, à sua tradução em formas e linhas, tendo reforçado- como o refere em 1989 António Marques- o tacto como a percepção original do exterior: "*Num fragmento de 1885 é bem interessante a atenção dada por Niezsche à racionalidade da linha e da forma. Deve ter-se pensado muito antes de existirem olhos: as linhas e as formas não são por isso dados de início, mas pensou-se muito mais tempo a partir de sentimentos de tacto: mas estes, sem o apoio dos olhos, ensinam graus de sentimentos de pressão (Druckgefühl) e ainda não formas. Assim, antes do exercício de compreender o mundo como formas que se movem, existe o tempo em que ele foi compreendido como sensação de pressão mutável e de grau diverso.(...) Uma outra ideia que parece conter o fragmento é a de que o fio condutor que é o corpo conduz ao plano irredutível da sensação táctil que é, por sua vez, o principal interface do corpo e do exterior, do interno e do externo.*"[27] Por outro lado, e a par deste pensamento corpóreo nietzscheano, vai-se tornando cada vez mais apropriado aproximar estas obras morrisianas à fenomenologia a que o século XX viria a assistir, principalmente com as obras *Phénoménologie de la perception* (1945) e *L'Oeil et l'esprit* (1960) de Maurice Merleau-Ponty. Morris interessara-se nos finais dos anos sessenta pela leitura de Merleau-Ponty, o que é tanto mais evidente quanto mais se explica que nas suas obras se prova o corpo e o tacto como o dispositivo principal da experienciação do mundo.

Essa primeiridade do corpo e da sua sensibilidade na organização fenomenológica da experiência permitiu a Ponty reconhecer-lhe a sua centralidade e a não ceder a quaisquer "condescendências" psicológicas: "*Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão ali perante nós,*

[27] Marques, 1989: 106: o sublinhado é nosso. Cfr. F. Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, 15 vols., ed. G. Colli e M. Montinari, Berlin-New York, 1980, vol. 11, pp.643-44."

só lá estão porque despertam um eco no nosso corpo, porque ele as acolhe."(Merleau-Ponty, 1960) Também será a Merleau-Ponty que o presente século deve uma das principais definições do ser como carne (chair) da qual dependerá a percepção primeira dos fenómenos: *"É, de facto, ao nível de uma fenomenologia da percepção que a atitude de Ponty é fundamental no reconhecimento do corpo como uma entidade legitimada de conhecer e de comunicar com o mundo e de organizar o mundo sob formas, não esperando que seja a consciência ou o espírito a organizar a multiplicidade de sensações dispersas encontradas no mundo para constituir um objecto na sua unidade."* (Ribeiro, 1997:34)

É neste ponto que se regista a contemporaneidade do trabalho morrisiano sobre o corpo. Plataforma para a experiência e para a percepção do real e de si próprio, o corpo vem identificado em todas as obras enunciadas com a função que vai sendo cada vez mais emergente nas artes actuais: contribuir para a auto-percepção no desvendar dos limites que se prefiguram entre o semi-mole e o semi-duro da sua constituição e, sobretudo, entre essa sua natureza orgânica, o mundo e a técnica. Nas suas obras, nomeadamente nos decalques em chumbo e nas estruturas como *Box for Standing* em que se explora a tactilidade na interactividade corpo-obra, encontra-se a possibilidade de um interface entre obra e artista em que ambos se mesclam como num dispositivo de auto-percepção que caracteriza actualmente as artes interactivas (de Kerckhove): *"A percepção da pressão é muito importante para a auto-percepção, que hoje é explorada como a perspectiva no Renascimento. Esta transformação geral, que dirigiu a nossa cultura da era prospéctica até hoje, a era da auto-percepção, parece-me ser o futuro da exploração e do* remapping *sensorial."*(Kerckhove, 1994:60)

Uma vez que os seus limites se tornaram movediços, reconhecer o corpo como o eixo de gestão de toda a experiência, e potenciá-lo no seu interface ou mesmo fusão com a obra- como o provaram os artistas Orlan e Stelarc, incansavelmente referidos pelas cirurgias plásticas e pelo braço mecânico que os celebrizou-, permite pender cada vez mais sobre ele todas as preocupações fenomenológicas e tecnoló-

gicas do futuro próximo. Tais preocupações têm-se revertido no esforço de oferecer um aperfeiçoamento da tactilidade para a percepção da realidade virtual como meio de "naturalizar" e efectivizar essas experiências mais como percepção do que unicamente como cognição. Ao extremar esse ser carnal, Morris consegue depor o mentalismo que regia o racionalismo e as suas respectivas formas que traduziam o corpo. Tal não significa que o corpo apresentado esteja isento de forma, mas que essas formas são incorpóreas, vazias, uma vez que denunciam um volume e uma tactilidade que por elas passou e que deixou as marcas da suas facticidade- registos corporais que permanecem como um registo da *performance*, da acção decorrida: *"(. . .) the perpetual question, the whispered conundrum, that has followed me since chilhood: why is there something instead of nothing? Over and over again the mark gathers itself as a kind of membrane over absence. Movements of the body, the only movements there are, mark this membrane. Again and again the approach to touch its surface, to press, to rub, to mark. What are inscribed there are signs of passing. These fall away into fragments, runes that stand in for the body that moved. (. . .) Memory is a fragment. Memory is of the body that passed*."[28]

Se a Body Art dos anos 60 já avançara com a possibilidade de haver no corpo do artista um espaço para a manifestação e assunção da obra-oportunidade performativa cujos precedentes se detectam no "Teatro da Crueldade" de Artaud ou nas várias identidades de Duchamp (Tonsura, 1919; Rose Sélavy, 1921)-, Morris vinha também oferecer o seu corpo como obra num género de liturgia característica das performances desses anos sessenta. Não tratando-se porém de sacrificações, ou seja, de esconjuras carnais que então conjugavam as inscrições na pele das tatuagens, das escarificações e dos *brandings*[29] com mutilações ou autolesionismos com lâminas[30] , oferece-se antes um corpo performa-

[28] Robert Morris in Micthell, 1994: 89: somos nós que sublinhamos.

[29] Queimadura ou marca resultante do contacto da pele com ferros quentes.

[30] Reportemo-nos aqui à performance de Gina Pane dos anos 70. Em *Escalade* (1971), Pane apresentava-se vestida de branco e cortava os lábios, a face, e o interior dos braços com uma lâmina, rodopiava num pavimento com pedaços de vidro e apa-

tivo que é um corpo líquido, electro-químico, anatómico, táctil e pressionado que extremiza a dimensão corpo-objecto e onde, numa última leitura, vêm inscrever-se como marcas autorais novas "assinaturas" que vieram possibilitar a queda do anonimato modernista no trabalho artístico, enunciando: "este sou eu, o artista, e este é o meu corpo."

gava fogo com os pés despidos. A obra de Pane é um dos exemplos da passagem da transformação do corpo pela carne, pelo sangue e pelo corte num ritual carnificino de abertura e de dor.

Bibliografia

AA.VV. (1994), *Robert Morris: The Mind/Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum e Guggenheim Museum Soho, Nova Iorque, Hull Printing.

AA.VV. (1995), *Robert Morris 1961-1994*, Paris, Éditions Musée National d'Art Moderne- Centre Georges Pompidou, juillet-août.

AA.VV. (1996), *Minimal Art*, Donostia- San Sebastian, Koldo Mitxelena, Kulturunea.

AA.VV. (1997), *inter@ctividades*, Lisboa, Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens/ FCSH-UNL; CML- Dep. de Cultura.

ADORNO, Theodor W.(1970), *Teoria Estética* (or. *Aesthetische Theorie*), Lisboa, Edições 70 1993.

ARNHEIM, Rudolf (1992), *To the rescue of art: twenty-six essays*, California, University of California Press.

ARNHEIM, Rudolf, *Arte & Percepção,* São Paulo, Livraria Pioneira, São Paulo, 1995.

BATAILLE, George (1929-30), "Critical Dictionary", in *Documents*, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 1991.

BATTCOCK, Gregory (ed.)(1968), *Minimal Art. A Critical Anthology*, California, University of California Press, 1995.

BENJAMIN, Walter (1936), "A obra de arte na era da sua reprodução técnica" (or. "DieKunstwerke im Zeitalter seiner technische Reproduzierbarkeit"), in Eduardo Geada (org.), *Estéticas do Cinema*, Lisboa, D. Quixote, 1985.

BERGER, Maurice (1989), *Labyrinths. Robert Morris, Minimalism and the 1960's*, New York, Harper & Row.

BLUMENBERG, Hans (1979), *Naufrágio com espectador* (or. *Schiffbruch mit Zuschauer*), Col. Comunicação e Linguagens, Lisboa, Vega, 1990.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. (1994), *Analítica da Actualidade*, Lisboa, Vega.

BRAGANÇA DE MIRANDA, José A. (1998), "Da interactividade. Crítica da nova *mimesis* tecnológica", in Claudia Giannetti (ed.), *Ars Telemática. Telecomunicação, Internet e Ciberespaço*, Lisboa, Relógio d'Água.

BRETON, André (1941), *Arcane 17*, Napoli, Guida editori, 1985, trad. it. por Laura Xella.

BÜRGER, Peter (1974), *Teoria da Vanguarda* (or. *Theorie der Avantgarde*), Lisboa, Vega, 1993.

CABANNE, Pierre (1966), *Marcel Duchamp, Engenheiro do tempo perdido* (*or. Ingénieur du Temps Perdu (Entretiens avec Pierre Cabanne*)), Lisboa, Assírio & Alvim, 1990.

CAPUCCI, Pier Luigi (ed.) (1994), *Il corpo Tecnologico. L' influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologna, Baskerville.

CLAY, Jean (1968), "Le Monde Minimal", in *Conaissance des Arts*, n°194, avril.

COLPITT, Frances (1990), *Minimal Art. The Critical Perspective*, Seattle, University of Washington Press, 1993.

COOKE, L. (1994), "Robert Morris", in *The Burlington Magazine*, vol. 136, n°1093, April.

COSTA, Mario (1990), *Il sublime tecnologico*, Salerno, Edisud.

DAMÁSIO, António R. (1995), *O Erro de Descartes*, *Emoção, Razão e cérebro humano*, Mem Martins, Publicações Europa-América.

DANTO, Arthur Coleman (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Massachusetts, Harvard University Press.

DANTO, Arthur Coleman (1997), *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (1972), *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia* (or. *L'Anti-Oedipe: Capitalisme et Schizophrénie*), Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

DERRIDA, Jacques (1967), *L'Écriture et la Différence*, Paris, Éditions du Seuil.

DERRIDA, Jacques (1979), *De la Grammatologie*, Paris, Éditions de Minuit.

DESCARTES, R., *The Philosophical works of Descartes*, traduzido para inglês por Elizabeth S. Haldane e G.R.T. Ross, vol.1, Nova Iorque, Cambridge University Press, 1970.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1990), *Devant l'image. Question posée au fin d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit.

DÜCHTING, Hajo (1993), *Paul Cézanne. Da natureza à arte*, Köln, Benedikt Taschen.

FOSTER, Hal (1985), *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle, Washington, Bay Press.

FOSTER, Hal (ed)(1987), *Discussions in Contemporary Culture*, Seattle, Bay Press.

FOSTER, Hal (1996), *The Return of the Real*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

FOUCAULT, Michel (1975), *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard.

FRADE, Pedro Miguel (1992), *Figuras do Espanto. A fotografia antes da sua cultura*, Porto, Edições Asa.

FRANCASTEL, Pierre, "Para una sociología del arte: método o problemática?", in *Sociología del arte*, Madrid e Buenos Aires, Alianza/Emecé, 1975.

FRIED, Michael (1967), "Art and Objecthood", in Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, op.cit., pp.116-147.

GIANNETTI, Claudia (ed.) (1998), *Ars Telemática. Telecomunicação, Internet e Ciberespaço*, Lisboa, Relógio d'Água.

GIL, José (1994), *Monstros*, Lisboa, Quetzal Editores

GLASER, Bruce (1966), "Questions to Stella and Judd", in Gredory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, op.cit. pp.148-164.

GOODMAN, Nelson, "Quando é arte" in *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Asa, 1995.

GREENBERG, Clement (1940), "Towards a Newer Laocoon", in Charles Harrison & Paul Wood (ed.*), Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford e Cambridge (Massachusetts), Blackwell Publishers, 1992.

GREENBERG, Clement (1967), "Recentness of Sculpture", in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art. A Critical Anthology*, op. cit., pp.180-186

HABERMAS, Jürgen (1985), "Les sciences humaines démasquées par la critique de la raison: Foucault", in *Le Discours Philosophique de la Modernité. Douze Conférences* (or. *Der philosophische Diskurs der Moderne: 12 Vorlesungen*), Paris, Collection Bibliothèque de Philosophie, Éditions Gallimard, 1988.

HASKELL, Barbara (1984), *Blam! The Explosion of Pop, Minimalism and Performance, 1958-1964*, New York, W.M.

HEIDEGGER, Martin (1977), *A Origem da Obra de Arte* (or. *Der Ursprung des Kunstwerks*), Col. Biblioteca da Filosofia Contemporânea, Edições 70, 1989.

HOFMANN, Werner (1987), *Los fundamentos del arte moderno. Una introducción a sus formas simbólicas* (or. *Grundlagen der Modernen Kunst*), Barcelona, Ediciones Península, 1995.

JAMESON (1979), *Fables of Agression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*, Berkeley, University of California Press.

JOSEPH, Branden W. (1997), "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue", in *October81*, Summer.

JUDD, Donald (1965), "Specific Objects", in Charles Harrison & Paul Wood, (ed.), *Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Oxford UK & Cambridge USA, Blackwell, 1992.

JUDD, Donald (1970), "Barnett Newman", in *Studio International*, vol.179, n°919, February.

JÜNGER, Ernst (1932), *El Trabajador. Dominio y figura* (or. *Der Arbeiter: Herrschaft und Gestalt*), Col. Ensayo, Barcelona, Tusquets Ed., 1993.

JÜNGER, Ernst *O passo da floresta* (or. *Der Walfgang*), Lisboa, Ed. Cotovia, 1995.

KANT, Immanuel (1790), *Crítica da Faculdade do Juízo*, tradução e notas de António Marques e Valério Rohden, Lisboa, Série Universitária-Clássicos de Filosofia, Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1990.

KARMEL, Pepe (1995), "Robert Morris: Formal Disclosures", in *Art in America*, New York, vol.83, n°6, June, pp.88-95 e 117-119.

KERCKHOVE, Derrick de (1994), "Remapping sensoriale nella realtà virtuale e nelle altre tecnologie ciberattive", in Pier Capucci (ed.), *Il corpo tecnologico*, *L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologna, Baskerville.

KOSUTH, Joseph (1991), *Art After Philosophy and After: Collected writings 1966-1990*, Cambridge, Massachusetts, The M.I.T. Press.

KRAUSS, Rosalind (1977), *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996.

KRAUSS, Rosalind (1985), *The Originality of The Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996.

KRAUSS, Rosalind (1993), *The Optical Unconscious*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1996.

KRAUSS, Rosalind (1994), "Autour du problème corps/esprit. Entretien avec Robert Morris", *Art Press* n°193, juillet-aôut.

KRAUSS, Rosalind (1995), "La problématique corps/esprit: Robert Morris en séries" in *Robert Morris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

KRAUSS, Rosalind e BOIS, Yve-Alain (1997), *Formless. A User's Guide,* New York, Zone Books.

LIPPARD, Lucy R. (1966), *Ad Reinhardt: Paintings,* New York, Jewish Museum Publications.

LIPPARD, Lucy R. (1973), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*, Berkeley and Los Angeles, California, University of California Press, 1997.

MACRÌ, Teresa (1996), *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan.

MALDONADO, Tomás (1997), *Critica della ragione informatica*, Milano, Feltrinelli Editore.

MARCUSE, Herbert (1963), *Éros et civilization*, Coll. Arguments, Paris, Les Éditions de Minuit.

MARCUSE, Herbert (1969), *An Essay on Liberation*, Boston, Beacon Press.

MARCUSE, Herbert (1977), *A Dimensão Estética*, Lisboa, Edições 70, 1981.

MARQUES, António (1989), *Nietzsche: Cem anos após o projecto "Vontade de Poder"- Transmutação de todos os valores*, Lisboa, Vega.

MCLUHAN, Marshall (1964), *Os meios de comunicação como extensões do homem* (or. *Understanding Media. The Extensions of Man*), São Paulo, Ed. Cultrix, 1988

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945), *Phenomenology of Perception* (or. *La Phénomenologie de la Perception*), London, Routledge & Kegan Paul, 1962.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1960), *O olho e o espírito (or. L'oeil et l'esprit)*, Lisboa, Vega.

MIGLIETTI, Francesca Alfano (1997), *Identità Mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Genova, Costa & Nolan.

MILLER, Jonathan (1992), "Trouble in Mind" in *Scientific American*, September.

MIRZOEFF, Nicholas (1995), *Bodyscape. Art, Modernity and the Ideal Figure*, London, Routledge.

MITCHELL, W.J.T. (1994), "Golden Memories. W.J.T. Mitchell talks with Robert Morris", in *Artforum*, April.

MONTEIRO, Paulo Filipe (1996), *Os Outros da Arte*, Oeiras, Celta Editora.

MORRIS, Robert (1960-64), "Letters to John Cage", in *October 81*, Summer 1997.

MORRIS, Robert (1966a), "Notes on Sculpture, Part 1", in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, pp.1-8. (Primeira publicação in *Artforum*: vol.4, n°6, Feb. 1966, pp.42-44)

MORRIS, Robert (1966b), "Notes on Sculpture, Part 2", in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1993, pp.11-21. (Primeira publicação in *Artforum*: vol.5, n°2, Oct. 1966, pp.20-23)

MORRIS, Robert (1967), "Notes on Sculpture, Part 3: Notes and Non Sequiturs", in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily.*

The Writings of Robert Morris, op.cit., pp.23-39. (Primeira publicação in *Artforum*: vol. 5, n°10, Summer 1967)

MORRIS, Robert (1968), "Anti Form", in Robert Morris*, Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, op.cit., pp.41-49. (Primeira publicação in *Artforum*: vol.6, n°8, April 1968)

MORRIS, Robert (1969), "Notes on Sculpture, Part 4: Beyond Objects", in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, op.cit., pp.51-70. (Primeira publicação in *Artforum*, April, 1969, pp.50-54)

MORRIS, Robert (1970), "Some Notes on the Phenomenology of Making: The Search for the Motivated", in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, op.cit., pp.71-93. (Primeira Publicação in *Artforum*: vol.8, n°8, April 1970, pp.62-63)

MORRIS, Robert e SYLVESTER, David (1971), "A Duologue", in Compton and Sylvester, *Robert morris*., Londres, Tate Gallery.

MORRIS, Robert (1975), "Aligned with Nazca", in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris,* op. cit, pp.143-173. (Primeira publicação in *Artforum*: vol.14, n°2, Oct. 1975)

MORRIS, Robert (1989), "Three Folds in the Fabric and Four Autobiographical Asides as Allegories (or Interruptions)", in Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily*..., op. cit., pp.259-286. (Primeira oublicação in *Art in America*, New York, vol.77, n°9, nov., pp. 142-151)

MORRIS, Robert (1994), *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.

MORRIS, Robert (1997), "Professional Rules", in *Critical Inquiry*, vol.23, n°2, pp.298-322.

NAGEL, Thomas (1979), *Mortal Questions*, Cambridge, Cambridge University Press.

OLIVA, Achille Bonito (1984), "Dialogue in the Form of an Introduction (Interview with Jorge Luís Borges)", in *Dialoghi d'artista*, Milano, Electa.

ORTEGA Y GASSET, José (1925), *A Desumanização da Arte*, Lisboa, Vega, 1996.

PERRAULT, John (1967), "Minimal Abstracts" in Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, California, University of California Press, 1995.

POLLOCK, Griselda (ed.) (1996), *Generations and Geographies in the Visual Arts*, London and New York, Routledge.

REINHARDT, Ad (1962), "Art as Art", in Charles Harrison & Paul Wood, Art in Theory, 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, op.cit., pp. 806-809.

RESTAK, Richard (1987), *O cérebro humano* (or. *The Brain*), Lisboa, Editorial Presença, 1989.

RIBEIRO, António Pinto (1997), *Corpo a Corpo. Possibilidades e limites da crítica*, Lisboa, Edições Cosmos.

RITTER, Joachim (1963), "Paisage: reflexiones sobre la función de lo estético en la sociedad moderna"(or. "Landschaft. Zur Funktion es Aesthetischen in der Moderne Gesellschaft"), in *Subjectividad: seis ensayos*, Barcelona/Caracas, Alfa, 1974.

ROSE, Barbara (1965), "ABC Art", in Gregory Battcock, *Minimal Art. A critical Anthology*, California, University of California Press,

1995, pp. 274-297. (Primeira publicação in *Art in America*, Oct.-Nov., 1965)

ROSENBERG, Harold (1967), "Defining art", in Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, op.cit., pp. 298-307.

RUDOLPH, Karen (1995), "Morris l'insaisissable", in *L' Architecture d'Aujourd'hui*, vol.301, octobre.

SAUSSURE, Ferdinand de (1916), *Course in General Linguistics* (or. *Cours de Linguistique Génerale*), New York, Philosophical Library, 1959.

SCHWARZ, Arturo (1994), "Le dieci sfacceture di una poetica libertaria", in AA.VV., *Dada, L'arte della negazione*, Roma, Edizione de Luca, 1994.

SEEL, Martin (1993), "Antes da aparência vem o aparecer. Notas para uma estética dos meios." (or. "Vor dem Schein kommt das Erscheinen. Bemerkungen zu einer Ästhetik der Medien"), in AA.VV., *inter@ctividades*, op.cit., pp. 57-70.

SPRINGER, Sally P. e DEUTSCH, Georg (1993), *Left Brain, Right Brain*, N.Y., W. H. Freeman and Company.

STELARC (1994), "Da strategie psicologiche a cyberstrategie: prostetica, robotica ed esistenza remota", in Pier Luigi Capucci (org.), *Il corpo tecnologico*, Bologna, Baskerville.

TOURAINE, L.(1995), "Du Vacarne à la Musique"in *Colóquio Artes*, n°107, pp. 67-68.

VATTIMO, Gianni (1985), *O Fim da Modernidade* (or. *La Fine della Modernità: Nichilismo ed Ermeneutica nella Cultura Post-moderna*), Lisboa, Ed. Presença, 1987.

VATTIMO, Gianni e ROVATTI, Pier (org.) (1983), *Il Pensiero debole*, Milano, Feltrinelli.

VIDAL, Carlos (1997), "A imobilidade da arte ou da pobreza à ostentação da pobreza. Artes visuais: dos anos 60 à actualidade", in AAVV, *inter@ctividades*, op.cit, pp.71-91.

VINCENT, Jean-Didier, *Biologia das Paixões*, Mem Martins, Publicações Europa-América, 1988.

WESCHER, Herta (1976), *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Collección Comunicación Visual, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1922), *Tratado Lógico-Filosófico* (or. *Tractatus Logico- Philosophicus*), Lisboa, Serviços de Educação – Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Investigações Filosóficas* (or. *Philosophische Untersuchungen*), Lisboa, Serviços de Educação – Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

ZELEVANSKY, Lynn (1991), "Ad Reinhardt and the Younger Artists of the 1960's", in *American Art of the 1960s*, Publication of Studies in Modern Art, The Museum of Modern Art, New York, Harry N. Abrams, Inc..

ZILHÃO, António (1993), *Linguagem da filosofia e filosofia da linguagem, estudos sobre Wittgenstein*, Lisboa, Edições Colibri.

Videografia

WHEN-DAMISCH, Teri (1995), *Robert Morris-The Mind/Body Problem*, Video La Sept/Vidéo. RMN, Centre Pompidou, 45'.

WHEN-DAMISCH, Teri (1995), Work in Progress: Blind Time by Robert Morris, TWD, RM, Centre Pompidou, 24'23".