

CONSTRUÇÕES DE DANÇA: ROBERT MORRIS E SIMONE FORTI

Patricia Leal Azevedo Corrêa

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: Sabe-se que a produção minimalista do escultor norte-americano Robert Morris está ligada ao seu envolvimento com a dança experimental no final dos anos 1950 e início dos anos 1960. O que pouco se conhece é seu importante diálogo nesse período com a dançarina e coreógrafa Simone Forti. O texto pretende ser uma aproximação às possibilidades desse diálogo, argumentando por seu lugar fundamental na gênese do reducionismo de Morris, de seu interesse por estratégias não-compositivas, pela temporalidade e literalidade da ação corporal. Esse diálogo abrange permeabilidades entre escultura, dança e também pintura, atividade a que Morris se dedicava antes de começar a dançar e antes de construir seus poliedros.

Palavras-chave: Robert Morris, Simone Forti, escultura, dança, minimalismo

Abstract: It is known that the minimalist work of the North American sculptor Robert Morris is connected to his involvement with the experimental dance at late 50's and early 60's. What is almost unknown is his important dialogue, at that period, with the dancer and choreographer Simone Forti. This text intends to consider the possibilities of this dialogue, discussing in favor of its crucial place in the genesis of Morris' reductionism, of his interests on non-compositional strategies, on the temporality and literality of body action. This dialogue encloses permeabilities between sculpture, dance and also painting, activity to which Morris was dedicated before starting to dance and before building his polyedrons.

Key words: Robert Morris, Simone Forti, sculpture, dance, minimalism

Uma coluna construída com chapas de compensado e pintada de cinza, em escala humana e disposta em posição vertical, apoiada em sua base, permanece no centro do palco por três minutos e meio, então tomba para o chão e fica na horizontal, apoiada em sua lateral, por mais três minutos e meio. Eis um breve resumo da bastante conhecida, e também breve, apresentação feita pelo escultor norte-americano Robert Morris no Living Theater, em Nova York, em 1961, intitulada *Column* (Cf. KRAUSS, 1998, p. 241). Trata-se de um trabalho crucial para a gênese da obra de Morris, seu primeiro poliedro cinza e, além disso, crucial para a própria fundação do repertório minimalista, tendo sido incluído nas exposições que sedimentaram o minimalismo como produção

específica. Sabe-se, igualmente, que sua origem remonta ao interesse e envolvimento de Morris com a dança cênica experimental – a coluna foi concebida como adereço/agente cênico em um contexto de experiências performativas que abrangia trabalhos coreográficos, *happenings* e eventos Fluxus –, e que foi a primeira de uma série pequena porém relevante de *dance pieces* criadas por Morris na primeira metade dos anos 1960 (Cf. KRENS; KRAUSS, 1994).

O que pouco se conhece, entretanto, é o forte vínculo deste trabalho e da obra subsequente de Morris com a produção da bailarina e coreógrafa Simone Forti, com quem ele esteve casado entre 1955 e 1961. Talvez porque a maioria de suas danças tenha sido criada quando Morris já tinha como segunda esposa a também bailarina e coreógrafa Yvonne Rainer, e ainda talvez porque Rainer desde cedo soube projetar sua obra e seus escritos no campo de debates das artes visuais, estabelecendo, em um texto famoso de 1966, o primeiro nexo teórico entre a (sua) nova dança e a escultura minimalista (RAINER, 1995); o fato é que os poucos autores que se dedicaram a pensar a influência da dança no minimalismo de Morris trataram sobretudo de seus diálogos com Rainer, e quase nada com Forti (BERGER, 1989; HASKELL, 1984; SPIVEY, 2004; TSOUTI-SCHILLINGER, 2001). Há aí, me parece, um equívoco. Pois o uso de materiais rudes, o reducionismo formal, a ênfase na tensão gravitacional, na temporalidade e na literalidade da ação corporal, tão marcantes na obra inicial de Morris, devem ser pensados a partir de sua conexão com a dança de Forti. Pretendo aqui aproximar-me das possibilidades de uma tal conexão.

O único e breve texto que Morris dedicou a um comentário sobre os seus principais interesses na criação coreográfica, de 1965, acentua a importância de Forti não só para ele, mas para toda a geração ligada à nova dança:

Em 1961 Simone Forti fez uma apresentação em um loft em Nova York. Essa apresentação envolveu o uso de mecanismos como um plano inclinado a 45º com várias cordas presas ao seu topo. Os performers podiam escalar o plano, passar entre si e descansar – tudo através do uso das cordas. Aqui as regras eram simples e não constituíam uma situação de jogo, mas indicavam uma tarefa, enquanto o mecanismo, o plano inclinado, estruturava as ações. (Este simples exemplo não faz justiça às implicações dessa aparentemente simples apresentação.) Aqui, pela primeira vez, enfocavam-se claramente dois meios pelos quais novas ações podiam ser

implementadas: regras ou tarefas e mecanismos (ela os chamava 'construções') ou objetos. (MORRIS, 1995, p. 168).

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

me influenciaram muito e foram transpostas para a escultura. (...) Não era apenas a forma; era a noção, como fazer alguma coisa? Eu queria fazer isso de um modo que não tivesse nada a ver com a *art scene*, e me ocorreu usar esse princípio de construção e pensar como as coisas se formam de um modo muito simples e direto. Você aceita uma série de condições pré-estabelecidas, satisfaz essas condições e tem uma escultura. Acho que por isso eu me relacionei com o que ela estava fazendo em dança, e por isso eu escolhi construção. Não construtivismo, mas construção. (MORRIS; BUCHLOH, 1996, p. 49).

A primeira experiência do artista com a dança se deu em 1956, quando ele e Forti se instalaram em São Francisco e ela deu início aos seus estudos de quatro anos com a bailarina e coreógrafa Ann Halprin. Enquanto ainda se considerava um pintor e se dedicava com empenho à pintura, Morris começou a se interessar pelas atividades no *studio* de Halprin e a participar de algumas sessões e dos *workshops* de improvisação que a notabilizaram. A importância dessa aprendizagem talvez possa ser resumida em dois de seus principais aspectos, base de suas aulas desde 1957: a experimentação do corpo como “instrumento” e potência cinestésica e a introdução de tarefas e objetos para eliminar os mimetismos e condicionamentos do movimento na dança.

Halprin procurou se distanciar dos métodos e do vocabulário daquilo que chamava de “coreografia representacional”: o balé clássico e a dança moderna de raiz expressionista. Concentrou-se no próprio processo da ação motora, isolando e articulando partes da estrutura óssea ou muscular, experimentando possibilidades de movimento e questionando a sua suposta naturalidade ou caráter habitual. Nessas explorações analíticas podia, por exemplo, pedir aos alunos que notassem o que ocorria quando, durante uma corrida, modificavam

a posição de suas colunas, ou como, ao segurarem pedras, o peso adicional afetava as relações entre partes de seus corpos ou, ainda, podia pedir que deslocassem coisas variadas por meios estranhos, como através de cordas ou andaimes. O uso de objetos e a proposição de tarefas vinham a tornar mais imprevisível e direto o desenvolvimento da ação – o corpo daria respostas aos problemas assim pré-determinados e geraria movimentos “cinestesicamente honestos” (HALPRIN; RAINER, 1995, p. 144).

Mas se essas aulas nada tinham de fixação de técnicas ou padrões de movimento, tampouco propunham a dança como livre fluxo de auto-expressão. A extensão do foco da dança para respostas adaptativas a algumas condições externas era um modo de minimizar a “introspecção sufocante” que ela percebia em uma excessiva atenção dada ao registro psicológico da dança, um modo de se criarem atitudes e qualidades de movimento específicas, sem representação de estados emocionais – “simplesmente fazer algo” (Ibidem).

Está claro que a introdução de tarefas e objetos na dança, identificada por Morris como uma influência de Forti em seu trabalho, tinha antecedentes em Halprin. Mas ele de fato experimentou essas possibilidades através de Forti, não por ter tido relativamente pouco contato com Halprin e sim porque foi Forti quem deu uma nova escala à interação do corpo com objetos e tarefas, uma escala que podemos chamar de escultórica se levarmos em conta os seus desdobramentos na obra de Morris.

É importante que se perceba a diferença, além dos pontos de contato, entre Forti e Halprin. Em larga medida, Halprin empregava objetos na escala do manipulável, da relação direta com membros específicos, em parte dependente das qualidades e reverberações semânticas desses objetos: eram coisas reconhecíveis, de interesse estético próprio e quase sempre de dimensões relativamente pequenas, ligados a uma espacialidade íntima, mesmo que despersonalizada. “Nós escolhíamos os objetos por sua textura e forma; eram objetos do dia-a-dia” (Ibidem, p.145), afirmou em 1965, mencionando como exemplos pneus, bolas de tênis, jornais, vassouras e garrafas vazias. Sua produção anterior a 1960 participava da ampla reabilitação norte-americana da estética da colagem e do *object-trouvé* que, fundindo teatro, dança, música, pintura e escultura, fez surgir os *happenings* – marcados pelo emprego de objetos com um caráter anedótico, *nonsense*, de impacto visual ou sonoro.

Tendo participado ativamente do ambiente de Halprin durante seus quatro anos de formação, Forti no entanto deu outro sentido aos objetos na dança e outra escala à sua interação com o corpo do dançarino – é o que se percebe em *Slant Board*, de 1961, o trabalho de Forti com cordas e plano inclinado descrito por Morris. *Slant Board* é uma *dance construction*, nome dado por ela a trabalhos que são “construções para dança” – os movimentos se estruturam a partir da relação com objetos construídos – e/ou “construções de dança” – em processo de se construírem diante da audiência, pois seus movimentos não estão exatamente previstos, apenas limitados por tarefas e regras.

Neste caso, há uma construção muito simples em madeira, uma placa apoiada entre a parede e o chão, grande o suficiente para ser escalada por três ou quatro dançarinos ao mesmo tempo. Eles devem utilizar as cinco cordas com inúmeros nós, que estão presas ao topo, para se moverem e se manterem sobre a superfície; são instruídos para agir com calma e continuidade, de cima a baixo e de um lado a outro. Podem parar e descansar, mas devem fazê-lo sem deixar a placa. A execução é árdua, exige envolvimento e concentração de todo o corpo, uma coordenação intensa, porém “feita casualmente” (FORTI, 1974, p. 56), entre todos os membros do corpo e entre todos os corpos na placa. Nenhum esforço ou gesto afetado, apenas o que for “cinestesicamente honesto”. Deve durar por volta de dez minutos ou o tempo necessário para a audiência circular perto da peça e observar o seu desenvolvimento.

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

jamais encontrada em Halprin: na ação, corpo e objeto ganham paridade expressiva, os movimentos definidos pela tarefa são tão diretos e neutros, tão anônimos e “casuais” – tão opacos –, quanto a rude construção em madeira.

Há um adjetivo que parece designar essa qualidade corporal da dança de Forti: *holistic*, isto é, holístico, que prioriza a abordagem integral dos fenômenos em oposição à abordagem de seus componentes isoladamente. Forti tomou a sério a atenção cinestésica e a imaginação algo escultórica de Halprin e nelas operou uma redução comparável ao que seria o minimalismo. Ao mesmo tempo em que as construções eliminaram a dramaticidade residual dos objetos, o corpo concentrou e descomplicou ao extremo a sua articulação espaço-temporal. Ao reduzir o vocabulário gestual da dança, Forti focou a atenção cinestésica em um único tipo de ação, ao invés de desdobrá-la numa seqüência de ações variadas, e submeteu o movimento dos diferentes membros ao investimento do todo na realização dessa ação. Em *Slant Board*, por exemplo, todos os dançarinos basicamente repetem a única possibilidade de ação determinada pelas regras e pela estrutura em madeira.

Experiências com a técnica de Martha Graham e com Merce Cunningham apenas reforçaram em Forti a tendência redutiva, divergente dessas duas visões de dança que são muito distintas entre si, porém têm em comum o tratamento particularizado de membros e movimentos. Com relação ao formalismo da primeira, ela sentiria uma total inadequação corporal – “não vou contrair meu ventre para dentro” – e sobre a fragmentação veloz e o isolamento de diferentes partes do corpo no segundo, ela diria que Cunningham era um mestre na articulação da condição individualizada e auto-reflexiva do adulto, mas que “o que eu tinha a oferecer era mais próximo à resposta holística e generalizada das crianças” (Ibidem, p. 34). Todas as *dance constructions* feitas entre 1960 e 1961 têm algo dos jogos e das brincadeiras infantis, com seu investimento corporal integral, espontâneo e não-analítico, em movimentos que se prolongam e se repetem sem visar sínteses conclusivas, através dos quais se experimentam os elementos básicos da dança – equilíbrio, peso, impulso, energia, resistência e articulação.

Em seus textos, Forti indicou o quanto esse interesse por respostas holísticas a tarefas, jogos, estruturas e objetos era vivamente partilhado com Morris durante a convivência dos dois. Ela relata, por exemplo, que em uma

das visitas de Morris às aulas de Halprin, quando solicitado a demonstrar com seu corpo o resultado da observação de alguma coisa escolhida fora da sala de aula, Morris se deitou e se encolheu muito lentamente até que apenas um ponto de suas costas estivesse apoiado no chão. Ele escolhera uma pedra. Forti identificou aí algo bem próximo às “idéias simples e escultóricas” (FORTI, 1994) de suas primeiras *dance constructions*.

A experiência de Morris com a dança parece ter atuado como passagem gradual e particularíssima de uma produção em pintura para uma produção em escultura – uma escultura performativa. Entre 1957 e 1959, Morris viveu o período em que percebeu na dança a produtividade de certas questões que pareciam configurar um impasse em sua pintura, e que na verdade provinham das confluências e tensionamento mútuo das duas atividades. Eis os termos com que descreveu a mudança de foco de seus interesses: ele teria percebido na dança a possibilidade de experimentar maior equivalência entre o “processo do fazer” e o seu “resultado”, o que lhe parecia inalcançável em seus esforços como pintor (MORRIS, 1968).

Morris pintava desde o final dos anos 1940. Em 1953, influenciado pelo trabalho de Jackson Pollock, começou a explorar a materialidade da tinta, usando espátulas para torná-la mais viscosa, em marcas diferenciadas porém dispersas na tela, sem hierarquia ou foco de intensidade; abstrações em grandes dimensões, com preto, branco, cinza e uns poucos toques de cores, mas basicamente empastes acinzentados. Podemos tentar imaginar o impacto da experiência de um Pollock sobre um jovem pintor nos anos 1950, como o campo aberto, disjuntivo e ao mesmo tempo integral do *all-over* – a equalização de todos os elementos na tela –, estruturalmente ligado ao procedimento do *dripping*, trazia a possibilidade de uma arte livre de matriz compositiva e toda voltada à materialidade e ao processo do fazer. As pinturas de Morris dessa época mostram que seu diálogo com Pollock passava por experimentar e re-equacionar a espaço-temporalidade do *all-over* e a fisicalidade do *dripping*.

Contra os princípios de equilíbrio ou ordem compositiva, dos quais Pollock se desfizera a seu modo, começou a trabalhar definindo ferramentas e métodos de aplicação da tinta – determinada direção, pressão ou espessura de espátulado etc. Concentrou-se na própria mecânica do ato de pintar, buscando

um tipo de interação sistemática que eliminasse as ponderações sobre um todo relacional, como o era a gestualidade repetitiva e controlada do *dripping*. Experimentou pintar com a tela disposta no chão, à maneira de Pollock, pois “sem vê-la em completa frontalidade, eu não tinha o foco crítico particular que permite ver todas as relações” (Ibidem). Seus métodos se desenvolveram, portanto, negando a visualidade frontal da pintura e a distância física e analítica que essa visualidade supõe, implícitas na possibilidade de foco e de síntese das relações pictóricas. Tratava-se também de estar literalmente *na* pintura: favorecer o sentido tátil da ação de pintar, o contato e o atrito entre corpo, materiais e tela, e estabelecer uma escala corporal para a pintura, não mais restrita aos movimentos do pulso e do braço, não mais projetiva.

Por volta de 1957, Morris sistematizou esses esforços na construção de um mecanismo para estruturar as ações envolvidas no ato de pintar. Era uma espécie de plataforma baixa e suspensa, feita em madeira, que podia ser deslocada ao longo de apoios laterais. Morris a colocava sobre a tela estendida no chão e de cima, deitado na superfície móvel, se debruçava sobre a pintura, poucos centímetros abaixo de seu corpo, e trabalhava. Comparou o mecanismo a um tear:

Apenas movia a plataforma de uma ponta à outra da tela e aplicava a tinta, quase como se estivesse fazendo uma tapeçaria. Apenas movia um pouco, pintava aquela área e assim por diante, então quando chegava ao final, a pintura estava pronta. (Ibidem).

Ao mesmo tempo em que o mecanismo impedia a visão de uma grande parcela da tela durante o trabalho, criava uma nova proximidade corporal do artista com seus materiais – ele logo passou a espalhar a tinta com as mãos, tateando uma pequena área por vez e percorrendo com o corpo toda a superfície. O novo método reduziu drasticamente a gestualidade da pintura, deu-lhe marcas cada vez mais curtas e densas, não concatenadas. Como as de Pollock, as de Morris também tinham uma qualidade cinestésica marcante e se constituíam por um sistema de ações sobre um campo demarcado, mas desfocado. As telas de Morris guardam algo da horizontalidade e da gravidade que atuaram em seu contato com os materiais, têm a latência dos movimentos fortes e contidos e a escala de seu deslocamento corporal. Mas com Pollock,

essa qualidade cinestésica é incrivelmente expansiva, com seus nós e fluxos dispersivos de energia que se mantêm ativos, capazes de afetar o tempo e o espaço do espectador e engajá-lo numa inexplicável dinâmica de experiência do tempo e do espaço de realização das telas. Buscar equacionar tal dinâmica em seu trabalho colocou o jovem pintor diante de um impasse:

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

Na opinião de Morris, Pollock seria o único a colocar e ao mesmo tempo resolver a questão na pintura, pois em suas telas “o processo está registrado no modo como a tinta esparrama ou pinga ou cai” (Ibidem), processo e resultado são estruturalmente indissociáveis.

Em 1958, Morris começou a perder o interesse em pintar e em 1959, depois de jogar fora quase todas as suas telas, parou por completo. Isso não significava propriamente o abandono de questões de pintura, recorrentes até hoje em seu trabalho, mas decerto indicava uma crescente permeabilidade com as atividades de Forti, dedicada a examinar e desmontar a temporalidade metafórica da dança em busca de modos de temporalidade literal, *matter-of-fact*: “um tempo real, o que você faz é o que você faz” (Ibidem).

Construir um mecanismo com suas próprias regras de uso para o cumprimento de determinada tarefa, cuja operação define a possibilidade de alguns movimentos e bloqueia seus condicionamentos e mimetismos: essa bem poderia ser tanto uma descrição do método de pintura inventado por Morris, quanto da *Slant Board* de Forti. De fato, a plataforma móvel era quase uma *dance construction*, com a diferença crucial de que, ao final da operação, produzia-se um índice estático e incapaz de demonstrar o sistema de ações – forças, deslocamentos, contatos – que o gerou, incapaz de dar uma medida da experiência e temporalidade envolvidas em sua produção. Morris passou a se interessar mais pelo sistema de ações desenvolvido com a pintura do que pela formalização de seus resultados na mesma época em que experimentou um

interesse semelhante na dança, e é claro que essa experiência na dança ajudou a configurar o dilema na pintura.

Também, sem dúvida, a experiência da pintura de Morris agiu sobre a dança de Forti, o que é especialmente perceptível nesse momento inicial de sua produção. Tendo demonstrado atração pela atividade, ela foi encorajada a pintar pelo marido, que lhe ensinou a estender tela nos imensos chassis em que, durante meses, fez um tipo de *action painting*. Iguamente desenvolveu uma espécie de método de trabalho. Deitava para descansar e dormir um pouco no chão sobre a tela ainda branca que acabara de estender. Ao acordar, procurava pintar as sensações do relaxamento, seu *physical feeling*: sensações que descreveu como acúmulo, abertura para a esquerda, peso etc (FORTI, 1994). É possível comparar essa curiosa passagem de Forti pela pintura com o método que Morris empregava à época. Em ambos, o ato de pintar envolve uma escala corporal, um empenho em tocar e sensibilizar o campo horizontal da tela com seu corpo, em abordar a força da gravidade e o todo cinestésico corporal no processo da pintura. O que há pouco identificou-se como uma tendência a respostas holísticas na dança de Forti também se manifestava na sua relação com a pintura e era um elemento fundamental em suas trocas com Morris. Ambos partilhavam uma conexão com Pollock que, em larga medida, viabilizou o reducionismo holístico da geração minimalista.

Forti nem precisaria mencionar que sua dança nessa época tinha um “sentido de movimento expressionista abstrato” (Ibidem), pois basta observar *Slant Board* para imaginar que a placa com cordas, que recebe pés e mãos de dançarinos, está ligada às telas de Pollock e sua sugestão do corpo debruçado, em ação, sobre um plano e um emaranhado de linhas. É preciso contudo ir além dessa associação para que se entenda o que estava em jogo na relação da dança com a espaço-temporalidade do *all-over* e do *dripping*: para Morris, como para Forti, um princípio de estrutura não compositiva e holística. Há, decerto, outros caminhos para se pensar a recepção de Pollock nas artes, como o demonstraram na dança Deborah Jowitt (1988) e nas artes visuais Allan Kaprow (1993), dois conhecidos exemplos. Porém o que importa aqui é ressaltar a especificidade de uma recepção minimalista de Pollock, que Morris e Forti estariam a iniciar por volta de 1960.

As primeiras apresentações dos dois na cena artística de Nova York, cidade em que se instalaram no final de 1959, aconteceram em ocasiões e lugares partilhados com artistas de *happenings*, como os eventos coletivos na Reuben Gallery, no *loft* da artista fluxus Yoko Ono e no Living Theater. Mas “suas estruturas rudimentares e sua ênfase em movimentos não-afetados sempre as distinguiu do *full-blown drama* dos *happenings*”, afirmou um crítico ao escrever sobre essas apresentações de Forti (FRANK, 1974).

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

Nessas duas possibilidades, o trabalho estabelece ligações diretas com o corpo. O volume autônomo assume posturas que nos são básicas – de pé e deitado. Ao mesmo tempo, a construção tem o tipo de escala proposta por Forti, é uma estrutura cuja operação delimita um repertório de movimentos e os concentra no todo cinestésico corporal – sobretudo se pensarmos que o artista planejava estar dentro da coluna, o que acabou por inviabilizar-se e a queda foi acionada por um fio. De qualquer modo, estrutura e ação se equivalem em sua opacidade e ordinariedade, enfatizadas em todos os sentidos.

Podemos ver em *Column* algo do *all-over* – que a experimentemos como uma espécie de integralidade à cuja experiência submetem-se todas as suas relações internas, o que certamente se deve à pregnância de sua *gestalt* simples e ao cinza que neutraliza variações nas suas superfícies. E também

algo do *dripping* – a plena adesão ao espaço-tempo real da ação e sua relação indissociável com a gravidade. Mas aí também estão alguns pontos fortes das *dance constructions* de Forti. A função dos objetos, tarefas e jogos de regras implementados por ela era justamente negar a estrutura compositiva da dança, deixar de afirmar a necessidade de determinadas ações para afirmar as possibilidades em uma mesma ação. *Slant Board* opera uma redução drástica de vocabulário gestual pela repetição de uma única proposta motora, modulada em energia contínua, como no *all-over*. Não desdobra um começo-meio-fim, não pontua um clímax e, sobretudo, não é a execução de frases de movimento definidas, diferentes entre si – em suma, não é composta. Além disso, ao admitir diferentes pesos, energias e ritmos corporais, também se aproxima do procedimento do *dripping*, tornando massa e gravidade fatores determinantes da experiência do espectador, não dados contra os quais criar ilusões de leveza ou mobilidade ideal.

Dois fatos relevantes, ainda. Foi Morris quem construiu as estruturas de madeira empregadas por Forti, não apenas em *Slant Board* mas também em outras *dance constructions*. E ele atuou como dançarino em apresentações desses trabalhos de Forti, como em *See-Saw* e *From Instructions*, ambas de 1960. Esses fatos não justificariam, isoladamente, o meu argumento aqui. Mas eles reforçam a evidência dos poliedros cinza feitos por Morris entre 1961 e 1962: além de colunas, vigas em L, portais, planos inclinados, lages suspensas ou apoiadas no chão, molduras vazadas. Em escala sempre próxima à do corpo humano, elas são relativas a possibilidades de interação, construções através das quais passar, estar, tombar, desviar. Com elas, Morris opera um tipo de visualidade muito menos óptica do que cinestésica, pois minimiza os gradientes de luz e textura e maximiza o apelo ao sentido de movimento corporal do espectador com relação ao espaço e à gravidade, agenciando sensações posturais, vestibulares e inerciais. O material e acabamento simples colaboram para a percepção dos volumes específicos e de sua situação literal, e a resposta cinestésica do espectador passa por sentir que seu corpo partilha dessa mesma especificidade e literalidade espacial. Assim, mesmo estática, a escultura *Column* ainda implicaria o sentido cinestésico do evento *Column*.

Referências bibliográficas:

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

FORTI, Simone. *Handbook in Motion*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1974.

_____. *Interview with Simone Forti* [transcrição de áudio]. New York, 1994.

FRANK, Peter. "Peter Frank". In: *Soho Weekly News*, December 5, 1974.

HALPRIN, Ann; RAINER, Yvonne. "Yvonne Rainer interviews Ann Halprin". In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1995.

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

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

KAPROW, Allan. *Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press, 1993.

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

KRENS, Thomas; KRAUSS, Rosalind (orgs.). *Robert Morris. The Mind/Body Problem*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.

MORRIS, Robert. *Interview with Robert Morris* [transcrição de áudio]. New York: Archives of American Art, Smithsonian Institution, 1968.

_____. "Notes on Dance". In: SANDFORD, Mariellen (org.). *Happenings and Other Acts*. London: Routledge, 1995.

MORRIS, Robert; BUCHLOH, Benjamin. "Conversation with Robert Morris". In: BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (orgs.). *The Duchamp Effect*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

RAINER, Yvonne. "A quasi survey of some 'minimalist' tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora, or an analysis of Trio A". In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *Minimal Art - A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

SPIVEY, Virginia. "Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism and Dance". In: *Dance Research Journal* 35/2 and 36/1, Winter 2003 and Summer 2004.

TSOUTI-SCHILLINGER, Nena. *Robert Morris and angst*. Atenas: Bastas Publications; New York: George Braziller, 2001.

Patricia Corrêa é especializada em História da Arte (UPC/Espanha), mestre e doutora em História (PUC/RJ), com período sanduíche em Performance Studies (NYU/EUA). Professora da Especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil (PUC/RJ) e consultora da Pós-graduação em Artes Visuais do CEAD/SENAC. É autora do livro *José Resende* (CosacNaify, 2003).