

SOBRE O CONCEITO DE *BLANK FORM*: UMA LEITURA MINIMALISTA DE DUCHAMP

Sobre el concepto de *blank form*: una lectura minimalista de Duchamp

Patricia Leal Azevedo Corrêa

Doutora em História

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio

Resumo:

Em 1961, convidado a participar de uma publicação coletiva em homenagem a John Cage, o artista Robert Morris escreveu um texto intitulado *Blank Form*. Breve, enigmático e sarcástico, esse texto revela, porém, a referência a um terceiro artista, Marcel Duchamp, central para a conformação da cena vanguardista nova-iorquina em que se deram as trocas entre Morris e Cage. Neste artigo pretendemos refletir sobre o conceito de *blank form* introduzido por Morris, buscando entendê-lo do ponto de vista de uma recepção específica da obra de Duchamp, através do qual Morris deflagrava o que se constituiria a seguir numa estética minimalista. Propomo-nos a pensar *blank form* como um conceito operativo de uma certa leitura minimalista de Duchamp, ligada à construção histórica deste artista pela geração dos anos 1960 nos Estados Unidos. Ao apresentar e comentar tal conceito – que poderíamos traduzir livremente por forma vazia, branca, neutra ou inexpressiva –, Morris sugere questões que nos parecem cruciais para a identificação do que se convencionou chamar de *Duchamp effect* na arte contemporânea, especialmente o particular viés cético, até solipsista, enfatizado sob as óticas minimal e pop. Assim, podemos indicar no texto de Morris um desvio da leitura cageana de Duchamp, vigente à época sobretudo através dos *happenings* e *event scores* de artistas como Allan Kaprow e George Maciunas, e a produção de uma outra leitura, um novo registro para duas importantes premissas duchampianas: a indiferença do artista e a arte-como-recepção. Esse novo registro da *blank form* nos ajudaria a compreender a emergência de obras tão distintas quanto as de Robert Morris e Andy Warhol.

Palavras-Chave: *Blank form*, Robert Morris, Marcel Duchamp

Resumen

En 1961, invitado para participar en una publicación colectiva de homenaje a John Cage, el artista Robert Morris escribió un texto titulado *Blank Form*. Breve, enigmático y sarcástico, ese texto revela, no obstante, la referencia a un tercer artista: Marcel Duchamp, central para la conformación de la escena

vanguardista de Nueva York en la que se produjeron los intercambios entre Morris e Cage. En este artículo intentaremos reflexionar sobre el concepto de *blank form*, mediante el cual Morris deflagraba lo que vendría a constituir una estética minimalista, buscando entenderlo desde el punto de vista de una recepción específica de la obra de Duchamp. Proponemos pensar *blank form* como un concepto operativo de cierta lectura minimalista de Duchamp, que está vinculada con la construcción histórica de este artista realizada por la generación del '60 en los Estados Unidos. Al presentar y comentar tal concepto —que podríamos traducir libremente como forma vacía, blanca, neutra o inexpressiva—, Morris sugiere cuestiones que nos parecen cruciales para identificar aquello que convencionalmente se denomina *Duchamp effect* en el arte contemporáneo, en especial con respecto a la tendencia escéptica y hasta solipsista enfatizada en las ópticas minimalista y pop. Así, podemos destacar en el texto de Morris un desvío de la lectura cageana de Duchamp que estaba vigente en esa época, sobre todo a través de los *happenings* y *event scores* de artistas como Allan Kaprow y George Maciunas, y la producción de otra lectura: un nuevo registro para esas dos importantes premisas duchampianas que son la indiferencia del artista y el arte-como-recepción. Este nuevo registro de *blank form* nos ayudaría a comprender la emergencia de obras tan diferentes como las de Robert Morris y Andy Warhol.

Palabras claves: *Blank form*, Robert Morris, Marcel Duchamp

Robert Morris pertence a uma geração de artistas que trouxe para sua prática e reflexão uma ênfase na condição relacional do trabalho de arte: relação do artista com seus materiais e processos; relação do trabalho com seu público, contexto físico e institucional. Assim, Morris muitas vezes oferece ao público, nas palavras do próprio artista, uma “forma vazia” que acentua a sua dependência de uma “situação” e de uma “reação”. Tais palavras constam em seu texto *Blank Form*, escrito entre 1960 e 1961 para inclusão na publicação coletiva *An Anthology of Chance Operations*, editada pelo músico La Monte Young. Contando com colaborações de vários artistas – textos curtos, instruções ou partituras para todo tipo de ação, frequentemente denominados *event scores* ou *word pieces* –, a antologia surgiu em clara resposta ao trabalho e à influência de John Cage. Patente no texto de Morris, esse foi um diálogo importante à época em que ele produzia seus primeiros poliedros minimalistas, construídos em madeira compensada e pintados de cinza, dos quais *blank form* é sem dúvida uma expressão correlata.

Entre os sentidos vigentes do adjetivo *blank* encontramos: branco, vazio, não preenchido, inexpressivo e sem interesse, todos decerto relacionáveis

ao minimalismo de Morris. O texto menciona os dois tipos de relações externas que definem esse tipo de escultura – a escala corporal e o vínculo com o contexto expositivo – e que justamente enfatizam o seu caráter esvaziado, situacional. Mas, de saída, essa espécie de negatividade produtiva ganha um acento cageano: “Do ponto de vista subjetivo não existe algo como o nada – Forma Vazia mostra isso, tanto quanto o faria qualquer outra situação de privação” (MORRIS, 1984, p.101).¹ Logo nessas primeiras linhas de *Blank Form*, Morris se refere à famosa afirmação de Cage quanto à impossibilidade do vazio e do silêncio, publicada em 1958: “não existe algo como um espaço vazio ou um tempo vazio. Sempre há algo para se olhar, algo para se ouvir” (CAGE, 1973, p.8). É conhecida a explicação de Cage de que sua experiência em uma câmara anecóica teria lhe mostrado que, mesmo no máximo de silêncio, sempre se escuta ao menos a própria circulação sanguínea.

O quase-nada-a-olhar da *blank form* se aproxima do tipo de auto-reflexividade que Cage teria percebido no quase-nada-a-ouvir da câmara anecóica, onde, além disso, se percebem sons não intencionais, cuja fruição não dá acesso a intenções expressivas. Para Cage, a câmara demonstrou que a música é um estado de atenção e experiência sonora, não um tipo de sonoridade, definida por características ou propósitos específicos. Oferecer quase-nada ao público seria um modo de fazê-lo confrontar-se com a sua *response ability* – trocadilho que situa a música propriamente na recepção, numa habilidade de resposta que sempre excede a matriz autoral. Tudo isso conflui na proposta de uma música avessa à auto-expressão e ao gosto do compositor, “livre de sua memória e de sua imaginação”. Este deve “descobrir meios de deixar os sons serem eles próprios ao invés de veículos para teorias ou expressões de sentimentos humanos”, porque “a emoção acontece em quem a sente. E os sons, quando são eles próprios, não exigem de quem os ouve que faça-o sem sentimentos.” (Cf. CAGE, 1973, p.10)

Sua obra emblemática, nesse sentido, é *4'33"*, cuja partitura simplesmente instrui o músico a manter seu instrumento em silêncio durante os três movimentos da peça – o primeiro com 35 segundos de duração, o segundo com 2 minutos e 40 segundos, o terceiro com 1 minuto e 20 segundos. A soma desses valores, que foram obtidos por operações de acaso, corresponde ao título: sua duração total, 4 minutos e 33 segundos de sons não intencionais. Também conhecida como *silent piece*, a obra é estruturada basicamente por sua duração e teatralidade – uma medida temporal e algumas ações realizadas por um músico diante de uma platéia. A interpretação do pianista David Tudor, por exemplo, solucionou a divisão da peça em três partes fechando a tampa do

¹ Doravante, todas as traduções do inglês para o português são minhas.

instrumento ao início e abrindo-a ao final de cada movimento, além do que se manteve imóvel, sentado em seu banco diante do piano.

Pode-se notar a importância de 4'33" para o minimalismo teatralizado de Morris, e isso é precisamente o que sugere o texto *Blank Form*. Chega a ser inevitável associar a *silent piece* de Cage ao evento *Column*, apresentado por Morris no Living Theater de Nova York em 1961 – uma coluna cinza em escala humana e 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. À maneira da *silent piece*, *Column* se define pela marcação temporal, *blankness* deceptiva e seus dois movimentos. É um trabalho especialmente importante aqui: foi o primeiro poliedro em compensado construído por Morris e sua origem remonta, na verdade, ao interesse e envolvimento de Morris com a dança teatral experimental que por sua vez era, em grande parte, ligada às idéias e ensinamentos de Cage. Portanto a coluna cinza, que praticamente fundou o repertório inicial da escultura minimalista no começo dos anos 60, foi concebida como adereço cênico em um contexto de experiências performativas que abrangia *happenings*, eventos Fluxus e *dance constructions* da época. Incluída, nos anos seguintes, nas exposições que ajudaram a sedimentar o minimalismo norte-americano como produção específica, *Column* corresponde ao primeiro dos três exemplos de *blank form* dados por Morris ao final de seu texto.

O quase-nada descrito nesse texto acentua a sua dependência de uma habilidade de resposta. *Blank form* é uma situação de privação do que se poderia esperar de uma escultura: a experiência enfática de nexos entre forma, estrutura e material. Ao contrário disso, seus três exemplos deixam claro que trata-se de dar ao observador o que tão somente “não se reduza para além da percepção” – uma coluna cinza, uma parede cinza, uma caixa cinza –, apenas as medidas de lugares em que ele possa fazer o jogo da arte:

em tanto que [a forma] se perpetua e se desdobra como objeto no campo de percepção do sujeito, o sujeito reage de muitas e particulares maneiras quando a chamo de arte. Ele reage de outras maneiras quando não a chamo de arte. Arte é basicamente uma situação em que alguém assume uma atitude de reação a alguma de suas percepções como arte. (MORRIS, *ibidem*)

Assim como 4'33", os três exemplos são apenas marcações de extensões desocupadas – ali medidas temporais, aqui medidas espaciais, em todo caso recortes de lugares e durações, “ocasiões para a experiência”, diria Cage (1973, p.31). Uma de suas famosas palestras zen-dadaístas, *Lecture on Nothing*, trata da negação do arbítrio e do gosto: “Não tenho nada a dizer e

estou dizendo-o e isso é a poesia de que preciso. Este espaço de tempo está organizado. Não precisamos temer esses silêncios, – podemos amá-los.” (CAGE, 1973, p.109) Assim, ao recuo da expressão artística diante da audiência corresponde uma gradual dissolução de qualquer forma ou sentido: “Mais e mais temos a sensação de que não estou indo a lugar algum. Lentamente, enquanto a fala continua, lentamente temos a sensação de não estarmos indo a lugar algum. Esse é um prazer que irá continuar.” (Idem, p.119)

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

O diálogo travado indiretamente em *Blank Form* também teve a sua versão direta: entre 1960 e 1963 Morris e Cage trocaram cartas por iniciativa de Morris. As cartas de Morris esclarecem um pouco mais os pontos de contato e tensão com Cage. Em fevereiro de 1961, ele escreveu:

De fato, uma espécie de imagem do “nada” é muito importante para mim e eu disse até mesmo que quero chegar ao zero (...) Sinto que reduzindo o estímulo a quase nada (alguns de nós estamos realmente tentando dizer nada de maneira elegante) coloca-se o foco no individual, como se disséssemos, “o que quer que você tenha vivido no passado de todo modo traz consigo, então agora trabalhe realmente nisso”. Não posso negar que haja aí uma “porcentagem de malícia” quanto à expressão, à situação da arte; ou que isso enfatize o solipsismo. (MORRIS, 1997, pp.72-73)

O deslocamento de foco da obra de arte – da produção para a recepção – aparece aqui menos como uma estratégia e mais como um fato inescapável: de todo modo, a experiência do público está fora do escopo de trabalho do artista, e talvez dependa mesmo do que cada um “tenha vivido no passado”. Então não caberia ao artista mais do que ressaltar que a obra só pode ser o que o público quiser que ela seja; o artista nada dá ao observador porque nada pode dar-lhe.

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

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

Cage lançou moedas do I Ching para definir as extensões dos três movimentos de sua música; Duchamp recortou suas três régua a partir de fios lançados ao chão, também três movimentos. Mas comparando *4'33"* e *Three Standard Stoppages*, percebe-se no primeiro um tipo de abertura que não sentimos no segundo. As três delimitações de Cage franqueiam a música à sonoridade ambiente, são regiões sonoras a princípio desconhecidas, concedidas à platéia que se vê imersa num campo livre e aditivo de sons. As três delimitações de Duchamp, no entanto, resultam de superposições que se subtraem e configuram uma espaço-temporalidade auto-encerrada: a de uma forma-matriz que se perde em meio às suas aplicações, transferências ou usos. Nesse sentido, é uma nítida imagem da entropia o que Duchamp nos oferece: a gradual dissipação da ordem em um sistema.

Auto-encerramento e entropia marcam a poética negativa de Morris desde os anos 60 – com a proposta de uma *blank form*, inaugurava-se uma fórmula cética para o argumento da arte-como-recepção, a idéia de que a arte é um jogo oferecido ao público, porém um jogo do qual a própria obra, gradual ou imediatamente, se exclui. Um trabalho feito por Morris em 1960 parece demonstrar essa fórmula: a pequena caixa de madeira que contém uma chave ON/OFF e uma placa de metal com instruções de uso, com o curioso título de *Performer Switch*. As instruções dizem: “Para começar ligue – Continue a fazer o que você está fazendo – Ou não – Faça alguma outra coisa. Mais tarde o interruptor pode ser desligado – Depois de um segundo, hora, dia, ano, postumamente.” A peça oferece ao público uma estrutura restritiva e ao mesmo tempo vazia, no sentido da *blankness*, que se aproximaria de outro trabalho de Morris, a sua *Box for Standing*, uma caixa vertical e aberta feita em madeira, nas exatas medidas do corpo do artista, de 1961.

Box for Standing é, como *Column*, um trabalho de natureza ambígua, entre adereço cênico, objeto de performance e escultura minimalista. Sua imagem mais conhecida é a fotografia em que vemos Morris de pé, dentro da caixa, com atitude e face inexpressivas. A imagem revela o princípio estrutural do trabalho, feito para a ocupação precisa e temporária de seu corpo, mas depois, e sempre, vazia. Ela corresponde, obviamente, ao terceiro exemplo de *blank form*, “uma cabine grande o suficiente para nela entrar-se”, e traça a forte ligação de Morris, explorada ao longo de toda a sua obra, entre vazio e auto-encerramento. Seu particular interesse no que chamaríamos de anti-conteúdos tem a ver com a estratégia duchampiana de esvaziar o dualismo metafísico da arte através da demonstração de sua fundamental convencionalidade. Em grande parte, essa estratégia seria a própria definição de *blank form*.

Pois foi algo bem próximo a esse esvaziamento o que fez Duchamp com o *readymade*. Um gesto que revelou a natureza convencional do objeto de arte, mostrando-o como lance de adesão e reação a certas regras do jogo da arte, e ao mesmo tempo suspendendo a aura da autoria artística, negando-lhe intencionalidade subjetiva. São conhecidas a sua descrição da escolha desses objetos em “completa anestesia”, “indiferença visual” (DUCHAMP, 1989, p.141), e a sua insistência no fato de que R. Mutt pagou a taxa de inscrição que lhe dava o direito de expor a Fonte. Os *readymades* são espécies de formas vazias, anti-conteúdos à sua maneira, assim como os primeiros poliedros são operações com formas prontas, adaptações mínimas dos formatos de compensado comercialmente disponíveis a *gestalts* elementares. A coluna, a caixa são, afinal, formas tão convencionais, culturalmente dadas, quanto o mictório ou o metro, e cujo sentido artístico igualmente depende de seu agenciamento circunstancial – *when I call it art... when I do not call it art...*, no texto

Blank Form. A função artística desses objetos, digamos, coincide com a demonstração de sua circunstancialidade, não-substancialidade.

Especialmente relevantes para Morris seriam, ao que tudo indica, os vínculos que Duchamp estabeleceu entre o artista e a arte. O *readymade* marca a exterioridade desse vínculo. Em sua famosa palestra de 1957, Duchamp tratou dessa relação no “ato criativo”. O artista não estaria em posse e domínio das intenções de um trabalho, tampouco controlaria tudo o que conflui na sua realização, cujo resultado é a “diferença entre a intenção e sua realização, uma diferença da qual o artista não está ciente” (DUCHAMP, 1989, p.139). O trabalho seria a produção de uma diferença, medida de uma falta ou ausência: “esse intervalo que representa a inabilidade do artista em expressar plenamente sua intenção; essa diferença entre o que ele intencionava realizar e o que ele realizou, é o ‘coeficiente de arte’ pessoal contido no trabalho.” O que importa, nesse caso, é o momento único e fugaz do ato criativo, *rendezvous* do artista com certos materiais e objetos – mas isso coloca todos os posteriores encontros do público com esses mesmos objetos em situação de “atraso”, “reunião indecisiva” (DUCHAMP, 1989, p. 26).

Para Duchamp, a arte é feita de uma complexa e imprevisível equação de atrasos, perdas e diferenças, que se estendem por um campo semântico que o artista está longe de conhecer ou controlar. Além disso, a arte é uma operação que põe em colapso a proeminência da visão: a troca do olhar (*regard*) pelo atraso (*retard*) como elemento principal do jogo da arte também produz um deslocamento de ênfase para o que está ausente, o que falta ou não pode ser visto. Tudo isso configuraria uma versão própria de solipsismo em Duchamp, marcada pela descrença e pela ironia quanto a qualquer tipo de comunicabilidade em arte – nem na relação entre o artista e seu trabalho, nem na relação entre o público e o trabalho do artista.

Em todo esse raciocínio se manifesta o valor negativo, subtrativo, que Duchamp atribuiu à temporalidade da arte. O “coeficiente de arte” tem um sentido entrópico que reverbera no *Blank Form* de Morris – um novo registro para as premissas da indiferença do artista e a arte-como-recepção, que se afastaria do registro, digamos, aditivo, aberto e expansivo de Cage. Assim, podemos pensar *blank form* como um conceito operativo de uma leitura minimalista de Duchamp, ligada à construção histórica deste artista pela geração dos anos 60 nos Estados Unidos, o chamado *Duchamp effect* na arte contemporânea. Através do conceito de *blank form*, Morris deflagrava o que se constituiria a seguir em uma estética minimalista, especialmente marcada pelo viés cético, solipsista, de seus poliedros cinzas e caixas vazias. Podemos aqui apenas sugerir, no entanto, que o conceito de *blank form* seria útil à compreensão de obras tão distintas quanto as do minimalismo, da *land art*, da

pop art, da performance e da dança experimental que emergem entre o final dos anos 50 e os anos 60. Outras imagens de *blankness*, vazio, auto-encerramento e entropia, como as que nos deixaram Robert Smithson, Andy Warhol, Walter de Maria, Yvonne Rainer e Bruce Nauman.

BLANK FORM

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

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

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

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

Some examples of Blank Form sculpture:

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

(1961) Robert Morris, *Blank Form*, texto reproduzido in: HASKELL, Barbara. *Blam! The explosion of pop, minimalism and performance 1958-1964*. Nova York: Whitney Museum, 1984, p. 101.



(1961) Robert Morris, *Box for standing*,
madeira, 188 x 63,5 x 26,7 cm, Solomon
R. Guggenheim Museum, Nova York,
EUA.

Referências bibliográficas

- CAGE, John. Composition as Process. In: *Silence*. Hanover: University Press of New England, 1973. (pp. 18-56)
- CAGE, John. Experimental Music. In: *Silence*. Hanover: University Press of New England, 1973. (pp. 7-12)
- CAGE, John. Lecture on Nothing. In: *Silence*. Hanover: University Press of New England, 1973. (pp. 109-127)
- DUCHAMP, Marcel. Apropos of “Readymades”. In: *The Writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Da Capo Press, 1989. (pp. 141-142)
- DUCHAMP, Marcel. The Creative Act. In: *The Writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Da Capo Press, 1989. (pp. 138-140)

- DUCHAMP, Marcel. The Green Box. In: *The Writings of Marcel Duchamp*. Nova York: Da Capo Press, 1989. (pp. 26-71)
- MORRIS, Robert. Blank Form. In: HASKELL, Barbara. *Blam! The explosion of pop, minimalism and performance 1958-1964*. Nova York: Whitney Museum, 1984.
- MORRIS, Robert. Letters to John Cage. In: revista *October*, n. 81, verão de 1997.