

## ARTE E VIDA EM *MIRRORED CUBES* E NA *MÚSICA DE MOBILIÁRIO*: TENSÕES NO ENTORNO

Ana Marcela França de Oliveira<sup>1</sup>

### Resumo

A arte contemporânea, tanto a brasileira quanto a internacional, se encontra, em sua maioria, intimamente relacionada à vida, à realidade comum. Sua aplicação ou mesmo existência no mundo é dada através de sua abertura para a realidade cotidiana, onde o espaço da galeria se torna, muitas vezes, insuficiente. Instalações, performances, *happenings* e outras formas de manifestações artísticas, criam, então, uma temporalidade produzida pelo encontro entre arte, espectador-participante e espaço, tornado-se a obra as ações simultâneas proporcionadas pela duração desse mesmo encontro. Deste modo, dicotomias e hierarquias desaparecem para dar lugar ao acaso e a indeterminação, uma vez que a obra de arte nunca volta a ser exatamente aquilo que já fora antes. Para tanto, buscaremos na *Música de mobiliário* (c. 1920), de Erik Satie e em *Mirrored Cubes* (1965), de Robert Morris, alcançar o entendimento desse constante processo de abertura, como também analisaremos as tensões provocadas nos artistas que de alguma forma compartilharam deste mesmo pensamento – como em John Cage, Richard Serra, entre outros.

**Palavras-chave:** arte; espaço; acontecimento.

### Abstract

Contemporary art, both Brazilian and international, is, in most cases, closely related to life, the common reality. Its application or even existence in the world is given through its openness to daily reality, where the space of the gallery often becomes insufficient. Installations, performances, happenings and other artistic forms, then create a temporality produced by the encounter between art, spectator-participant and space, the work becoming the simultaneous actions for the duration of that meeting. Thus, dichotomies and hierarchies disappear to give way to chance and indeterminacy, as the work of art never again becomes exactly what was before. For this, we will look into the *Furniture Music* (c. 1920), from Erik Satie and *Mirrored Cubes* (1965), by Robert Morris, attempting to understand this constant process of opening, as well as examine the tensions caused in artists who in some way shared the same thought - as in John Cage, Richard Serra, among others.

**Key Words:** art; space; happening.

A abertura da obra de arte no espaço da realidade se manifestou, de forma relevante, em diversos trabalhos ao longo do século XX, tanto no movimento Dada e em suas adjacências, quanto nas manifestações artísticas dos anos sessenta e setenta. A problemática que envolve o espaço real como um prolongamento da obra de arte introduz nesses trabalhos a materialidade da vida, como o fluir das relações interdependentes próprias do mundo. Deste modo, a obra se abre à aleatoriedade, à indeterminação dos processos, em que a presença do observador se torna fundamental como participante. São obras que requerem a experiência, que recusam a definição anterior ao seu acontecimento e, a partir daí, sua forma é constituída pela indeterminação provocada por ações

---

<sup>1</sup> Mestranda em História (Pontifícia Universidade do Rio de Janeiro – PUC-Rio).

espontâneas, advindas do comportamento do espectador.

Kaprow, em *O legado de Jackson Pollock*, (texto publicado em 1958) expõe a importância do processo *all-over* de Pollock para as manifestações artísticas de então. Na escala grandiosa de suas telas, em seus *drippings*, feitos a partir do *gesto habitual*, que se expandiam para além do “formato retangular” das telas convencionais, Pollock, segundo Kaprow, abriu a pintura para o mundo e para a realidade do espectador. Kaprow fala do acontecimento diante do imprevisível, gerado pelo encontro com coisas ordinárias, como materiais, cheiros, sons, que estão dispostos no espaço do cotidiano. Assim, a arte se encontra na literalidade da vida, produzindo ambientes nos quais artistas, espectadores e objetos são colocados à disposição da indeterminação dos acontecimentos.

Deste modo, a obra de arte se dá num tempo presente, atual, uma vez que requer a experiência de quem ali está para realizar-se como obra. Ou seja, esta só existe enquanto ativa no espaço real. E para melhor entendermos essa idéia de acontecimento, propõe-se analisar dois trabalhos: *Untitled (mirrored cubes)*, 1965, de Robert Morris e a Música de mobiliário, de Erik Satie (c. 1920).

Distantes por suas datas mas próximas por sua concepção, tais obras trazem uma série de questões relacionadas à idéia de espacialidade aqui discutida. Porém, não se pretende uni-las em um pensamento condensado, mas entrecruzar suas semelhanças e diferenças, para melhor entender a horizontalidade com que a obra de arte alcança ao se estender no espaço. É interessante notar que tal horizontalidade (se a obra se expande no mesmo campo que a vida, as hierarquias e os limites das singularidades são diluídas) incorpora também uma certa dissolução dos limites impostos pela noção de categoria, uma vez que é refutada a condição da escultura como uma arte necessariamente do espaço, assim como se extrapola a convenção estabelecida à música de ser uma arte propriamente ligada ao tempo<sup>2</sup>.

Se pensarmos a problemática da superficialidade, como dissolução das relações internas da obra de arte, nos cubos espelhados de Robert Morris, os perceberemos como algo que se dinamiza no espaço. *Untitled (Mirrored Cubes)* é composta por quatro cubos de madeira, medindo 53,3 x 53,3 x 53,3 cm cada, revestidos por espelho, que são dispostos em uma determinada área. O fato de serem os quatro cubos espelhados, já é bastante intrigante nesse contexto. Espelhos refletem algo que está externo a eles. A imagem parte do entorno para a superfície e tal imagem nunca é fixada nesses cubos. E nesta superfície em constante mutação nunca se chega a uma imagem como “verdade”, como identificação daquilo que pertence a qualquer tipo de privação. Assim, as imagens refletidas pelos espelhos fazem parte do espaço público, sendo o observador mesclado ao espaço mesmo no qual os cubos se encontram. Deste modo, a apreensão desse trabalho de Morris, é oferecida pela experiência.

Apreensão esta também induzida pelo trabalho *Schift* (localizado em King City, Ontario, norte de Toronto; 1970-72), de Richard Serra. Em seu texto *Schift* (texto publicado originalmente em 1973), que descreve a obra que leva o mesmo nome - talvez sendo o próprio texto parte da obra - o artista diferencia um pensamento abstrato de um pensamento na experiência. A obra consiste em “Seis seções de cimento retilíneas de 1,50 cm de altura e 20 cm de espessura... (SERRA, 2006, p. 325) postas em um *site* que

---

<sup>2</sup> O fato de requerer ser tocada, a música de mobiliário de Satie, no ambiente que não o musical, mas no ambiente mesmo que do cotidiano, a transforma em uma arte que se expande no espaço, assim como a exigência da duração do observador faz da escultura de Morris uma expansão no tempo.

compreende “...um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo.” (idem) Colocada num campo amplo e irregular, com subidas e declives, torna-se necessária a caminhada do observador ao longo do *site*. Desta forma, a apreensão da obra é provocada pela experiência no local, do próprio local, em que a temporalidade é gerada pela duração da pessoa durante o processo de percepção desse campo vasto e indeterminado. “A intenção do trabalho é uma consciência da fisicalidade no tempo, no espaço e no movimento.” (idem, p. 327)

A noção de uma “paisagem móvel”, resultante do caminhar do observador no terreno indeterminado, seria ocasionada por uma modulação advinda do *estar* simultâneo da paisagem e do observador no espaço. Desta forma, o entorno também se locomoveria, se deslocaria conforme a pessoa ali caminhasse. “Entre ele [o vidente] e o visível, os papéis se invertem inevitavelmente.” (M.-Ponty, 1975, p.282) Essa descentralização supõe esse caráter acumulativo do tempo-espaço que se desdobra, sem localizações claras, supondo a apreensão como um *volume*, uno em sua heterogeneidade.

A noção de entrelaçamento no *quiasma*, de Merleau-Ponty, pode ser neste momento bastante esclarecedora, devido à existência de uma *visão tangible* durante o processo de experiência da obra. É dito pelo filósofo, na passagem sobre o *Quiasma*, em *O Visível e o Invisível*, que aquele que vê só vê porque também é visto, assim como aquele que toca só toca porque é tocado, mas que só se vê porque o ver apalpa o que é visto. Ou seja, o olhar é tangível, não concluído na retina. Deste modo, nas obras aqui trabalhadas, o sujeito se encontra nos limites de *ser* objeto. A noção cristalina de sujeito se embaraza com a noção de *coisa*, coisa esta que ocupa o espaço tal como qualquer outro elemento que também esteja ali presente. O ato de experimentar é, então, realizado a todo instante, tornando-se o corpo realidade ativa.

Desta maneira, na obra de Morris o olhar demanda a vivência no ambiente, o qual engloba os cubos espelhados, o espaço que os circunda e os espectadores, numa convivência interdependente entre os elementos. O entendimento nesta obra se dá, exatamente por essa relação de convivência, na simultaneidade perceptiva, na reversibilidade entre os elementos. Quando o observador anda em torno dos cubos espelhados, partes de seu corpo em movimento são refletidas por estes, que ao mesmo tempo refletem o entorno, que é também percebido nos cubos por esse mesmo espectador. Uma temporalidade contínua parece envolver tal situação. E através da experiência obtida nessa relação de exploração mútua e simultânea entre os elementos, tem-se a instabilidade de uma obra que se encontra em constante abertura. A noção de forma, nesse trabalho de Morris, se dá de modo expandido, como acontecimento: forma como acontecimento e extensão.

A experiência de Morris com os dançarinos da Judson Dance Theater, de New York, entre o fim da década de 50 e início da 60, foi de extrema importância para a concepção espacial de suas obras. Esses dançarinos partiam do pressuposto de que a significação só tem existência quando na experiência mesma do domínio público, distante da privação da subjetividade. Para tanto, utilizavam-se da “linguagem ordinária”. Deste modo, a dança era resultado de movimentos ordinários, da significação proveniente do contato com o mundo, esvaziada de qualquer expressão dada anteriormente ao gesto. Assim, a “linguagem ordinária” poderia ser lida como comportamento e a valorização deste pode ser vista na maioria dos trabalhos de Morris, tanto na dança quanto na escultura.

Poderíamos retornar um pouco e pensar nas ações dadaístas, na aleatoriedade de seu processo. No movimento Dada tem-se a abertura para o fluxo da vida, em um

movimento oposto aos valores que transcendam a espontaneidade da criação. Com isso, o movimento toma um caráter de antiarte, muitas vezes refutando premissas que tenham como fim o objeto concebido a priori, anteriormente a sua realização na realidade. Contando com o espaço da vida, as obras dadaístas são entregues, em sua maioria, ao acaso, sendo a significação dos objetos dada na externalidade da ação.

E é nesse contexto que se encontra boa parte das músicas de Erik Satie. O compositor teve alguma participação no dadaísmo, mas não chegou a aderir ao movimento. No entanto, a música de mobiliário carrega elementos que podem ser identificáveis com o Dada, pois sua concepção de abertura, de continuidade no espaço dos *convivas*, também abre sua estrutura.

O conceito de música de mobiliário é pensado como uma música feita para preencher o espaço assim como uma cadeira, como um quadro ou como qualquer outro móvel em uma sala. Nas três gravações existentes, *Curtain of a Voting Booth* (s/ data), *Carrelage phonique* e *Tapesserie en fer forgé*, ambas de cerca de 1917, a composição é estruturada na repetição do mesmo tema musical, destituída de qualquer desenvolvimento entre as partes. Ao contrário, ela é baseada em uma mesma constante. Sua harmonia simples, baseada em uma estrutura estática, a remete à harmonia modal. A insistente repetição conjugada à redução dos elementos de composição nessas três músicas, as ausenta de uma condução de caráter expressivo, sendo a atenção do ouvinte transferida para fora de suas estruturas, as colocando naturalmente em um segundo plano. Deste modo, sua posição “de fundo de cena” permite que ruídos da vida penetrem e se misturem a sua melodia, inserindo sons aleatórios em sua composição.

...uma música que faria parte dos ruídos ambientes, que os levaria em conta. Suponho-a melodiosa, ela atenuaria o barulho das facas e dos garfos sem dominá-lo, sem se impor. Ela mobiliaria os silêncios que por vezes pesam entre os convivas. Poupar-lhes-ia as banalidades correntes. Neutralizaria ao mesmo tempo os barulhos da rua que entram no jogo sem discricção. Seria responder a uma necessidade. (SATIE apud REY, 1992, p.134)

Na música do filme *Entr'acte*, feita por Satie, podemos encontrar elementos da música de mobiliário. Assim como na apresentação na galeria Barbazanges, em 1920, em Paris, essa composição foi concebida para um entreato, para um período de descanso e descontração entre os atos da apresentação principal. *Entr'acte* foi tocada durante a projeção do filme de René Clair, que dá nome à música, no intervalo do Balé Sueco, *Rêlache*, em 1924. Com cenário de Francis Picabia, o filme é ausente de uma narrativa lógica. Suas cenas se desdobram, continuamente, como peças desconexas, como uma justaposição. As imagens são engraçadas e sem muita coerência, carregadas com a ironia típica do movimento Dada e misturadas a elementos surrealistas; quando, por exemplo, um camelo carrega uma carruagem funerária. Com um humor semelhante ao do filme, a música composta por Satie dá uma conotação de fanfarra ou mesmo de música popular, parecendo ter sido feita a partir de colagens de módulos musicais.

Uma música, que como o filme, se livra do compromisso com uma diretriz expressiva ou com um caráter narrativo, para assim se desenrolar nas estruturas de um certo acaso. Deste modo, música e imagem são independentes uma da outra, pois a primeira não atua sobre a segunda, não interferindo na visualização do espectador.

E diante da desaprovação da grande parte do público, que durante a apresentação do filme reagiu com vaías e *berrarias*, Satie se satisfez, segundo René Clair, com a

intervenção provocada pelo barulho, fruto da irritação dos espectadores.

Apreciação esta, do barulho da platéia sobre a música, que nos permite, também, aproximar a composição do *Entr'acte* com a música de mobiliário. De forma semelhante, a música de mobiliário se mesclaria à vida, com a intenção mesma de passar quase despercebida.

O fato de seu andamento estruturar-se em uma continuidade de partes iguais, seguindo um tema padrão, já supõe a intenção de se alcançar uma certa neutralidade. E tal neutralidade quando no espaço, a confundiria com a vida. Da mesma forma, a externalidade, obtida pela dissolução de uma interioridade fechada nela mesma, expande a música para uma superfície, horizontalizando música e mundo no mesmo espaço.

Processo análogo à concepção de *ver-atraves* proposto por Vera Terra ao aproximar Duchamp de John Cage. Em seu livro *Acaso e Aleatório na Música* (2000), a autora analisa a idéia de transparência percebida na obra de Duchamp, *La meriée à nu par sés célibataires, même* (1915-23), também conhecida como o *Grande Vidro*. Tal transparência, reforçada pelo material que estrutura a obra, o vidro, manifestaria essa abertura para o mundo, a qual estamos tratando aqui. “A transparência que atravessa sua superfície possibilita um *ver-atraves* que dissolve fronteiras, aproximando contrários – o dentro e o fora, a figura e o fundo -...” (TERRA, 2000, p. 100) Aproximação do zero proposto pelo *continuum* entre arte e vida e que propicia a experiência no plano da realidade. O *ver-atraves* oferecido pela obra de Duchamp, seria o *ouvir-atraves* desejado por Cage, que reconhece na música de mobiliário de Satie o mesmo processo de “transparência” proposto pelo *Grande Vidro*. Esse *ouvir-atraves* seria justamente a abertura para os sons ambientes, em uma superfície que não criaria *paredes* entre arte e vida, mas que seria o zero, destituído dos contrários em favor do *continuum*.

Poderíamos pensar aqui em *4'33"* (1952), de John Cage. Nesta música, o pianista se põe silencioso em frente a um piano, sobre o palco, durante o tempo que intitula a música. O barulho da inquietação e da movimentação dos ouvintes, provocado por tal atitude, preenche o suposto silêncio do pianista, que não toca o piano. Os sons indeterminados, produzidos pela platéia seriam, assim, assumidos como os próprios sons da composição, então, tidos como música, e a platéia, ao invés de ser ouvinte, seria a própria produtora desta música. Dessa forma, a aleatoriedade dos gestos, dos barulhos provocados pelo simples fato de estar no mundo, não se diferenciam das notas em uma dada composição, porque agora o som pode ser qualquer tipo de ruído, provocado ou não, tonal ou atonal, musical, mas não musicalizado. É assim que John Cage não recusa o silêncio, pelo contrário, o enaltece, pois, na verdade, ele não existe. Esses sons aleatórios são realidade e é ilusório negá-los.

Assim como na obra de Morris, que não se desvincula da movimentação aleatória do observador, o acaso pode ser visto como constitutivo de uma música que está no limite entre arte e vida.

Em seu texto *Anti form*, Morris faz uma crítica à determinação e à rigidez formal das obras minimalistas. Em resposta à “morfologia da geometria” destas, o artista vai trabalhar com feltros. Tal material foi escolhido para diversos trabalhos seus, na intenção de expor a impossibilidade de se obter, daí, uma forma determinada e encerrada. Diversamente de obras como *Sem título* (1970), de Donald Judd, onde elementos em latão, no formato de retângulo, são presos à parede e obedecem a uma ordem serial, os *feltros* de Morris apontam para a indeterminação provocada pelo próprio material. Em contrapartida aos materiais rígidos, os feltros reagem à força da gravidade. Com isso, fica impossibilitada qualquer

concepção que se antecipe a sua disposição no espaço. Se esses trabalhos são uma crítica ao minimalismo, a ordem, aqui, cede para o acaso, que age sobre o espaço da realidade. Presos à parede ou expostos no chão, o artista não busca controlar sua forma final - como no processo gestual dos *drippings* de Pollock<sup>3</sup>, obviamente sem a carga expressiva - e a cada vez que essas obras são expostas, se tem um trabalho diferente. O processo, assim, é movido pela indeterminação e a forma, ao invés de ser eleita pelo artista, é executada pelo acaso.

A problemática do acaso como ocorrência na relação da obra de arte com a vida também foi relevante nas ações do grupo Fluxus. Morris participa de algumas manifestações do grupo no início dos anos sessenta e nesse momento de sua carreira, se aproxima mais da obra de John Cage e de La Monte Young. Indo contra uma arte de caráter ilusionista, os artistas participantes do Fluxus buscavam na realidade o seu material. George Maciunas, em seu texto *Neodadá em música, teatro, poesia e belas-artes*, exprime a artificialidade da arte tradicional, por não trabalhar o objeto em seu estado concreto, mas sim como uma *imagem ilusória*. Deste modo, ao falar da música, diz que o som emitido pelo piano quando tocado, ou seja, a nota tonal, seria carregada de abstração, não emitindo o som da *realidade concreta* do instrumento, de sua matéria, por natureza, atonal.

O fato do conceito de música de mobiliário de Satie e os cubos espelhados de Morris, não visarem um fim pré-concebido, já que não se trata de projetos fechados em uma estrutura autônoma, coloca esses trabalhos num terreno incerto e aberto para as ações espontâneas do mundo. A abertura para a indeterminação permite que ações desconhecidas entrem no campo da obra. A incógnita que acompanha o desenrolar da vida, o mistério inerente ao momento que sucede ao ato, transformam o trabalho desses artistas em constantes experiências da obra como ela mesma, uma vez que sua dimensão se torna sempre indefinível e imensurável. Uma obra que *nunca é completamente* (MERLEAU-PONTY, 1975, p.301). “O acaso é aceito e a indeterminação está implícita, já que a substituição resultará em outra configuração” (MORRIS, 1993, p.41) Com isso, são trabalhos existentes em sua constante abertura, onde o acontecer simultâneo às coisas da realidade presencial os inserem na temporalidade da vida, fazendo da totalidade da obra uma extensão para o mundo.

### Referências bibliográficas

- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAGE, John. *Silence*. Genève: Éditions Héros-Limite, 2003.
- COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Orgs). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2006.
- GRENIER, Catherine (org.) *Robert Morris*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.
- KAPROW, Allan. *O legado de Jackson Pollock*. In: *Escrito de artistas: anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. In: Gávea. Rio de Janeiro \_\_\_\_\_ . *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

---

<sup>3</sup> Pollock é analisado por Morris em *Anti form* (1993).

\_\_\_\_\_. *Sens et sensibilité*. In: *L'originalité de l'avant garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993.

\_\_\_\_\_. *La problématique corps/ esprit: Robert Morris em séries*. In: GRENIER, Catherine (org.) *Robert Morris*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1995.

\_\_\_\_\_. "Marcel Duchamp ou o campo imaginário". In: *Le Photographie. Pour une théorie des Écart*s. Paris: Macula, 1990.

MERLEAU-PONTY, M. *O Entrelaçamento – o quiasma*. In: *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

\_\_\_\_\_. *O olho e o espírito*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1975

MORRIS, Robert. *Continuos Project Altered Daily*. Massachusetts: Mit Press, 1993.

\_\_\_\_\_. *O tempo presente do espaço*. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MYERS, Rollo H. *Erik Satie*. Paris: Gallimard, 1959.

REY, Anne. *Erik Satie*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

SATIE, Eric. *Ecrits*. Paris: Champ Libre, 1981.

SERRA, Richard. *Deslocamento*. In: *Escrito de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

TERRA, Vera. *Acaso e Aleatório na música*. São Paulo. EDUC, 2000.

VOLTA, Ornella. *Erik Satie*. Paris: Hazan, 1997.