

**O BEM-SUCEDIDO DESASTRE
DE *BODYSPACEMOTIONTHINGS*,
DE ROBERT MORRIS: 1971 VS 2009**

**THE SUCCESSFUL DISASTER
OF *BODYSPACEMOTIONTHINGS*,
BY ROBERT MORRIS: 1971 VS 2009**

**EL DESASTRE EXITOSO
DE *BODYSPACEMOTIONTHINGS*,
DE ROBERT MORRIS: 1971 VS 2009**

GUILHERME MELETTI YAZBEK

RESUMO

Neste artigo apresenta-se uma leitura crítica da obra *Bodyspacemotionthings*, parte integrante da primeira exposição de Robert Morris na Europa, em 1971. A aspiração do artista por uma obra de arte que engajassem corporal e cinestesicamente os visitantes é aqui analisada como exemplar da virada performativa da arte do período. Para a análise da obra e de sua potência disruptiva, é levada em conta a produção escultórica de Morris nos anos 1960 e seu envolvimento com a cena da dança pós-moderna. Por fim, reflete-se sobre a remontagem da obra em 2009, questionando uma possível perda de sua força crítica original.

PALAVRAS-CHAVE Arte participativa; Escultura; Instalação; Pós-modernismo; Virada performativa.

ABSTRACT

This article presents a critical reading of the work *Bodyspacemotionthings*, part of Robert Morris's first European exhibition in 1971. The artist's aspiration to create an artwork that would engage visitors corporeally and kinesthetically is analyzed here as exemplary of the period's performative turn in art. To analyze the work and its disruptive potential, the article considers Morris's sculptural production from the 1960s and his involvement with the postmodern dance scene. Finally, it reflects on the 2009 restaging of the work, questioning a potential loss of its original critical force.

KEYWORDS

Installation; Participatory Art; Performative Turn; Postmodernism; Sculpture.

RESUMEN

En este artículo se presenta una lectura crítica de la obra *Bodyspacemotionthings*, parte integral de la primera exposición europea de Robert Morris en 1971. La aspiración del artista de crear una obra de arte que involucrara corporal y cinestésicamente a los visitantes se analiza aquí como ejemplar del giro performativo del arte del período. Para el análisis de la obra y su potencia disruptiva, se considera la producción escultórica de Morris en los años sesenta y su participación en la escena de la danza posmoderna. Por último, se reflexiona sobre el reestreno de la obra en 2009, cuestionando una posible pérdida de su fuerza crítica original.

PALABRAS CLAVE

Arte participativo; Escultura; Giro performativo; Instalación; Posmodernismo.

Artigos Originais

Guilherme Meletti Yazbek

 <https://orcid.org/0000-0002-4377-7544>

*University
of Pittsburgh, EUA

DOI: [10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222980](https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2025.222980)

e-222980



1 INTRODUÇÃO

Após uma década de profícua produção artística em Nova York, Robert Morris expôs seu trabalho pela primeira vez na Europa, em 1971, em uma exposição individual na Tate Gallery (atual Tate Britain), em Londres, com curadoria de Michael Compton.¹ A exposição retrospectiva levou o nome do artista e apresentou ao público uma série de obras já expostas anteriormente nos Estados Unidos, além de um trabalho inédito de grande escala espacial, ao qual já chegaremos. Algumas de suas esculturas minimalistas – ou “formas unitárias”, nas palavras do artista – foram reconstruídas e expostas na área externa; enquanto na parte interna, foram reunidos desenhos e uma série de vídeos. Cabe ressaltar que no ano anterior havia ocorrido outra exposição solo de grande porte de Morris no Whitney Museum of American Art, em Nova York, que incluiu uma instalação *site specific* de quase trinta metros de extensão (Bryan-Wilson, 2013). Em ambas as ocasiões, o artista foi contrário à proposta curatorial inicial de expor apenas uma retrospectiva de

seu trabalho, insistindo em criar ao menos uma obra que dialogasse com a realidade arquitetônica do espaço expositivo.

Na exposição em Londres, a obra inédita — pensada especificamente para o lugar — foi *Bodyspacemotionthings*, uma estrutura de linhas geometrizes e dimensões arquiteturais ou, como também se poderia dizer, uma instalação. Uma enorme instalação, aliás. Inclusive, um trabalho que difere significativamente daqueles que Morris vinha produzindo em Nova York na década de 1960, dentre eles, os arranjos espaciais de seus poliedros cinzas ou de pedaços de feltro e daquele produzido para a exposição no Whitney, em 1970. Semelhante a este último, havia o desejo latente do artista de que suas obras evocassem certas noções como as de construção, esforço, desafio e risco (Bryan-Wilson, 2013). Mas no que tange à fruição da obra, a proposta de 1971 foi ímpar.

À época, alguns jornalistas e críticos referiram-se ao novo trabalho exposto em Londres como “arte participativa” (BBC Archive, 2016). E, de veras, pela primeira vez, uma obra de arte dentro de um museu convocava a uma participação tão radicalmente ativa dos “observadores”, através de ações corporais. A instalação convidava o visitante a se relacionar diretamente por meio da fisicalidade do toque e da movimentação, com diversos dispositivos escultórico-

espaciais feitos de materiais triviais de origem industrial. Na esteira da atitude de dessacralização dos materiais de Duchamp, as matérias-primas utilizadas por Morris poderiam ter sido compradas em qualquer armazém de produtos para construção ou afins. Inclusive, poderiam ser reutilizadas depois da exposição, uma atitude recorrente do artista, alinhada à postura antimercantilista pulsante no período. Na contramão de um mercado de arte que se fortalecia e alastrava rapidamente junto ao capitalismo financeiro, Morris e outros artistas criavam obras não comercializáveis — ou, ao menos, assim almejavam —, fosse por sua imaterialidade — o caso de certos *happenings* e artes conceituais, por exemplo —, ou por sua reprodutibilidade (Benjamin, 2019), como no caso da obra em questão.

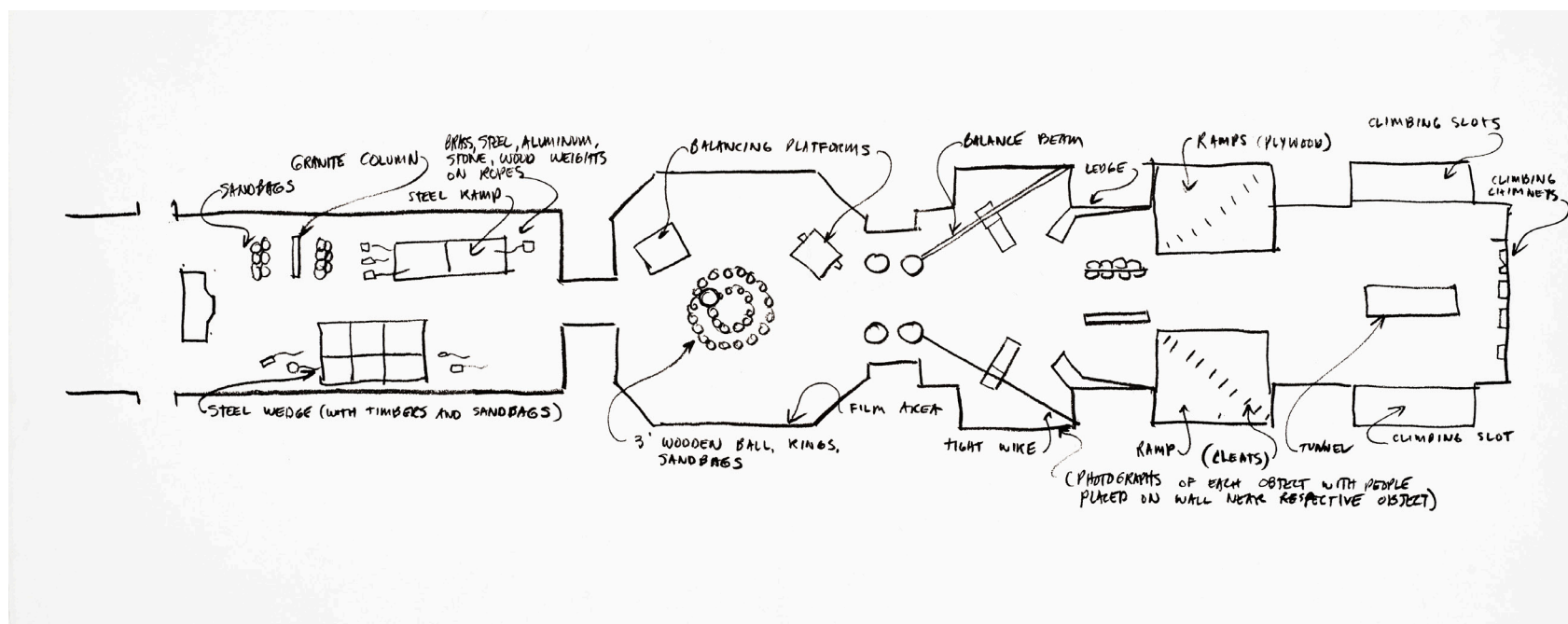
Para sua instalação participativa, Morris fez uso de compensados de madeira — naquele momento já largamente utilizados pelo artista —, além de outros materiais como cordas, troncos e sacos de areia, formando plataformas móveis, rampas, túneis e estruturas verticais semelhantes a altas estantes. Em linhas gerais, a proposta do artista era que tais dispositivos fossem experienciados pelos visitantes ora se equilibrando, ora empurrando ou mesmo os escalando, em uma situação, portanto, não apenas

háptica, como também motora; definitivamente muito além de uma atitude estritamente escópica ainda majoritariamente vivida nos museus e outras instituições de arte à época. Em *Bodyspacemotionthings*, o corpo do observador-participante era convocado integralmente para a experiência com seu peso, força e equilíbrio pessoais, e sempre sujeito à ação da gravidade e ao acaso. Ainda que estivesse sendo investigado por alguns artistas em diferentes países — entre eles o Brasil —, tal caminho de uma relação experimental e tão direta e prática entre sujeito e objeto guardava até então certo ineditismo no campo das artes visuais. No caso de Morris, tal rumo criativo resultava não apenas de suas experimentações formais, mas também de seus estudos teóricos, incluindo, por exemplo, escritos de Maurice Merleau-Ponty e Ludwig Wittgenstein, e a obra *A ordem oculta da arte*, de Anton Ehrenzweig (1969), profundamente estudada pelo artista.

No que tange à espacialidade da instalação, segundo Morris (2008), “as obras [entendidas aqui como cada parte da instalação] estavam baseadas em uma progressão do esforço físico à medida que a pessoa avançava em direção ao fim do espaço”.² Tal espaço em questão eram as Duveen Galleries, com sua grandiloquente área de mais de noventa metros de comprimento (ver figura 1). Inaugurada em 1937, a sequência de cinco imponentes salas de

Figura 1.
Bodyspacemotionthings (desenho à mão da planta baixa), 1971, Robert Morris.
 Tate Gallery, London. © 2025 Robert Morris / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Tate.
 Nota: Neste desenho à mão de Morris, vemos as várias estruturas participativas que compuseram a obra *Bodyspacemotionthings* precisamente distribuídas pelas Duveen Galleries e em diálogo direto com a arquitetura destas.

dimensões variadas e arquitetura neoclássica reúne as primeiras galerias públicas da Inglaterra projetadas especificamente para abrigar esculturas. Nelas, a instalação de Morris constituía um convite em aberto para habitar aquele espaço projetado pelo artista, sendo que a única mediação existente eram fotografias presas às paredes mais próximas de cada dispositivo correspondente. Nas fotos, o que se via eram membros da Tate explorando as ações propostas, algo semelhante a uma sugestão de uso em um manual de instruções. Ainda assim, o desejo do artista era que



a relação com a obra se desse de maneira livre e criativa, o que, embora possa parecer contraditório, foi efetivamente alcançado, como veremos mais adiante.

2 TRANSFORMAÇÕES DA NOÇÃO DE ESCULTURA

Antes de prosseguirmos com a análise crítica da obra, é necessário fazer uma breve contextualização histórica. Na década de 1960, a escultura enquanto categoria encontrava-se totalmente independente da noção de monumento, um movimento que teve início no final do século XIX (cf. Krauss, 1984). Ou seja, as esculturas não se limitavam a formas antropomorfas, estátuas de figuras históricas instaladas em lugares específicos para celebrar e eternizar a imagem de uma determinada pessoa. Suas dimensões haviam se ampliado quase ilimitadamente, estabelecendo fricções inéditas com o espaço — não mais o cubo branco modernista (cf. Foster, 2017). As transformações ocorridas na produção tridimensional na primeira metade do século XX poderiam ser resumidas nos termos autonomia, perda de local e autorreferencialidade da escultura (ou estrutura, objeto etc.) (cf. Krauss, 1984). Dito isso, é possível localizar *Bodyspacemotionthings* no subsequente desdobramento de tal *continuum* de transformações.

Avançando um pouco mais no tempo até a segunda metade do século XX, foi observando a produção dos minimalistas e de artistas da *land art* que Rosalind Krauss (1984) publicou em 1979 o célebre texto “A escultura no campo ampliado”. Com o intuito de abranger a produção artística em três dimensões no contexto do pós-modernismo — reconhecido pela autora como um momento de ruptura histórica com a tradição moderna —,³ Krauss (1984) organizou um único diagrama para representar seu *campo ampliado*. Nele, as múltiplas possibilidades artísticas que a autora reconhecia na expansão da escultura foram reunidas e sintetizadas a partir dos termos *paisagem* e *arquitetura* e de seus negativos *não-paisagem* e *não-arquitetura*. É possível inferir que a obra artística de Morris aqui analisada pode ser compreendida pela noção de *estrutura axiomática*, categoria proposta por Rosalind Krauss (1984) para descrever a conjunção entre *arquitetura* — ainda que, neste caso, uma intervenção temporária — e *não arquitetura*.

Diferentemente, Hal Foster (2017) entendeu a produção minimalista da década de 1960 como marcada por um duplo movimento: uma contração da escultura até se tornar o puro objeto modernista e, ao mesmo tempo, uma expansão que a projetava para além de seus limites reconhecíveis. Tal concepção

ajuda a compreender o minimalismo como uma prática que tanto consumava um modelo formalista de modernismo quanto apontava para novas direções – um gesto que, para Foster, concluía e subvertia o Modernismo de uma só vez.

3 UM CONVITE PARA TODO O CORPO

Em uma carta a Michael Compton, curador da exposição, Robert Morris expôs suas intenções com a obra, dizendo que era

tempo de pressionar contra as coisas, espremer-se entre, rastejar sobre – não tanto por uma ingenuidade infantil de voltar ao parquinho, mas mais para reconhecer que o mundo começa a existir nos limites de nossa pele e que o que se passa nesta interface entre o eu físico e as condições externas não nos separa delas como o faz o olhar indiferente [ou imparcial, destacado, do original *detached*] (Morris, 1971 *apud* Bird, 2013, p. 160)⁴

Com esse objetivo, havia na instalação, por exemplo,

uma esfera de fibra de vidro de diâmetro aproximadamente humano [que] foi posicionada sob uma corda presa ao teto para que os visitantes tentassem se equilibrar em cima dela enquanto a rodavam com os pés por um percurso circular feito com sacos de areia no chão (Westerman, 2015, [s. p.]).

Em outra seção, uma rampa de madeira com cordas fixadas ao longo de toda a sua extensão desafiava os visitantes a escalá-la. Uma prancha, também de madeira, formava um caminho rente à parede, cuja largura gradualmente decrescente testava o equilíbrio e a agilidade de quem ousava percorrê-la por completo (figura 2). Adiante, um cilindro de diâmetro equivalente à dimensão do corpo humano convidava o participante a adentrá-lo e gerar movimento, deslocando o peso para frente e para trás enquanto sincronizava seus passos ao balanço da estrutura.

Essas e outras propostas davam forma ao desejo de Morris de criar “uma oportunidade para que as pessoas se envolvessem com o trabalho, tornando-se conscientes de seus próprios corpos, gravidade, esforço, fadiga; seus corpos sob diferentes condições” (Morris *apud* Tate Modern, 2009) (ver figura 3). Dessa maneira, ainda nas palavras do artista, seu convite concretizaria sua intenção de que “as pessoas pudessem se tornar mais conscientes de si próprias e de suas próprias experiências, ao invés de conscientes de alguma versão da minha experiência” (Morris *apud* Tate Modern, 2009), algo que, vale ressaltar, caracterizaria a experiência não apenas como motora ou cinética, mas também como cinestésica, ou seja, ligada às percepções do sujeito em relação ao seu movimento.⁵

O crítico Reyner Banham, do *The New York Times*, descreveu sua vivência na instalação da seguinte maneira:

Foi intoxicante, irresistível, completamente ensurdecedor e fabuloso. No final da exibição privada [de abertura], o local era um tumulto no qual todas as regras de decoro haviam sido abandonadas na medida em que os libertados estetas saltaram e balançaram e se agitaram e escalaram e gritaram e deram as mãos para completos estranhos. Na hora do encerramento, cambaleamos para fora com os ouvidos zunindo e os músculos tensos, jurando que nunca havíamos desfrutado tanto de uma abertura, e dissemos a todos os nossos amigos que fossem. (Banham, 1971, [s. p.]).



Figura 2.
Bodyspacemotionthings, 1971, Robert
Morris. Tate Gallery, London. © 2025
Robert Morris / Licensed by Artists Rights
Society (ARS), New York. Foto: © Tate.

Figura 3.
Bodyspacemotionthings, 1971, Robert
Morris. Tate Gallery, London. © 2025
Robert Morris / Licensed by Artists Rights
Society (ARS), New York. Foto: © Tate.



O bem-sucedido desastre de
Bodyspacemotionthings, de Robert Morris
Guilherme Meletti Yazbek

É possível inferir, com base na trajetória do artista, que esta obra radicalmente corporal e cinestésica – inserida no circuito das artes plásticas – é tributária de suas experimentações no campo da dança. No início da década de 1960, em Nova York, Morris colaborou com o Judson Dance Theater e nos anos anteriores – ainda em São Francisco e junto de Simone Forti – participou das experimentações corporais ao ar livre no *deck* de Anna Halprin.⁶ Segundo Jon Bird (2013, p. 161), “[s]e o espaço como um campo performativo figura uma posição central no pensamento de Morris nesta época, ele igualmente enfatiza o sujeito [*self*] como um constructo temporal” e que, portanto, “é formado através da experiência em tempo real do corpo situado no mundo enquanto nele se move e é por ele movido” (p. 161).

No encontro entre um pensamento escultórico expandido e experimentações em dança, a efêmera obra *Bodyspacemotionthings* visou desestabilizar o corpo engessado, mecânico e instrumentalizado pelo cotidiano, propondo ao participante uma vivência lúdica, inusual e livre de relações de poder explícitas – uma experiência verdadeiramente disruptiva para seu contexto histórico. Seria importante, como críticas feministas já apontaram de forma coerente, questionar a suposta neutralidade do corpo

universal que a obra evocava, reconhecendo a ação determinante de marcadores sociais como gênero, classe e raça. Afinal, os corpos que interagiam com a obra na Tate eram inevitavelmente de sujeitos cuja possibilidade de circular e interagir naquele espaço era garantida por hierarquias sociais e hábitos culturais. Ainda assim, um olhar dotado de historicidade não diminui o valor e a potência disruptiva de tal obra de Morris, reconhecendo-a como um claro exemplo da virada performativa das artes do período (Fischer-Lichte, 2008), e mesmo de um movimento social-político maior da época, que clamava por igualdade e liberdade.

Fazendo uma breve incursão no campo da dança *stricto sensu*, é perceptível como a obra coreográfica de Simone Forti do início da década de 1960 trilhou um caminho paralelo e análogo ao de Morris, buscando democratizar e ampliar a noção de dança. Assim como o minimalismo na produção escultórica, sua abordagem “sinalizou um afastamento do expressionismo emocional e do ilusionismo” (Spivey, 2009, p. 13). Criadas e apresentadas em 1960 e 1961, as *Dance Constructions* de Forti consistiram em estruturas simples de madeira, nas quais dançarinos improvisavam movimentos a partir de dinâmicas de peso e equilíbrio que as próprias estruturas propunham ou impunham. Forti, que havia colaborado com Anna

Halprin em suas pesquisas com danças através de tarefas, buscava uma dança ancorada na concretude do corpo humano. Seu trabalho, que considerava o peso e a forma reais do corpo, libertando-o de ficção e estilo, foi uma influência para a obra central aqui em debate (cf. Spivey, 2009).

Morris desempenhou um papel significativo como parceiro artístico nas *Dance Constructions*, executando a montagem de estruturas de madeira compensada e participando como dançarino em algumas delas. Essa colaboração ecoa a visão radical de Simone Forti, que à época defendia uma dança derivada de ações simples e movimentos fundamentais do corpo, propondo que qualquer pessoa, independentemente de tipo corporal, treinamento ou técnica, poderia dançar (Spivey, 2009, p. 13). Tal abordagem remete ao caráter lúdico e espontâneo das obras, que como observa Corrêa (2007, p. 32), incorporavam elementos de jogos infantis — com investimento corporal integral em movimentos repetitivos e prolongados —, permitindo experimentar elementos básicos da dança, como equilíbrio, peso, impulso e resistência. Assim, ecoando as reflexões de Spivey (2009) e Corrêa (2007), é possível afirmar que a colaboração entre Forti e Morris não apenas ampliou as fronteiras da dança e da escultura, mas também democratizou o

gesto criativo e desestabilizou hierarquias tradicionais entre corpo treinado e não-treinado.

Além de estar na linha de frente de muitas transformações nas artes visuais da época, Morris também foi uma figura central no cenário da dança pós-moderna em Nova York, da qual, no entanto, afastou-se por volta de 1965. É relevante notar como a relação entre Morris e Forti, tanto pessoal quanto artística, materializou um debate muito presente na cena artística do período: a relação entre objeto e corpo – muitas vezes este abordado também como objeto – explorada em inúmeras obras por um viés simultaneamente reducionista e holístico.

A inquietação de ambos os artistas ajudou a abrir caminhos inéditos no campo da arte, impulsionando a virada performativa que expandiu radicalmente as artes visuais em direção às dimensões do tempo e do corpo. Naquele período, para além do surgimento da *performance art* em sentido estrito, as fronteiras entre as linguagens artísticas eram continuamente borradas e a arte ampliava a experiência de vida e de suas possibilidades sensíveis.

4 UM BEM-SUCEDIDO DESASTRE

Retornemos à obra central aqui em debate. Em 1971, a efetiva construção de *Bodyspacemotionthings* no local durou cerca de um mês, sob a orientação do artista. Terminada a montagem de toda a exposição na Tate Gallery, Morris retornou a Nova York. Em seguida, após uma abertura bem-sucedida, a exposição atraiu a atenção e interesse de numerosos visitantes para o período: mais de 2.500 em quatro dias, de acordo com Westerman (2015, [s. p.]). No entanto, “depois de cinco dias a Tate ligou para dizer que a exposição havia sido fechada por conta do comportamento ‘histórico’ do público” (Morris, 2008), afirmou o artista.⁷ O “engajamento anárquico com a instalação por muitos dos visitantes adultos” (Bird, 2013, p. 170) havia resultado em uma série de lesões corporais, como torções e farpas. “Foi o mais retumbantemente bem-sucedido desastre que eu já participei [ou estive presente, do original *attended*]”, disse Banham (1971, [s. p.]). Ainda em sua opinião, embora toda a ocasião tenha assustado muitas pessoas — principalmente a diretoria da Tate —, a exposição havia alegrado a pequena multidão que a visitara nos primeiros dias. Ainda assim, Banham concordou que seria de fato melhor fechar a instalação antes que algo realmente sério acontecesse.

É possível afirmar, portanto, que se tratou, deveras, de um desastre – às vistas da instituição e de parte da imprensa –, em razão dos acidentes e de um incômodo geral (notadamente conservador). Porém, foi também um bem-sucedido exemplo de uma obra de arte inovadora e de confrontação, na contramão da canonização, à época já solidificada, de obras de arte do austero “alto modernismo” (cf. Huyssen, 1992). *Bodyspacemotionthings* propunha uma experiência sensorial na qual as características formais da obra de arte eram menos importantes que a ação dos participantes, posicionando-se assim, em um amplo contexto estético que extrapolava os limites conservadores da Arte. A obra existia ali como catalisador de corpos moventes, desejosos e libidinosos, como um “elemento disruptivo, quebrando o papel público do museu como uma estrutura autoritária” (Bird, 2013, p. 170).⁸

A decisão de encerrar as visitas à instalação participativa havia vindo como ordem superior da direção da Tate. Já o curador Michael Compton não deixou de expor sua visão pessoal em uma carta a Morris após o fechamento temporário da exposição:

Apesar de tudo isso, eu não considero que a exposição tenha sido um fracasso. Estou convencido de que, além de ter proporcionado um terreno para uma experiência muito especial e repleta de invenção genuína, o trabalho colocou

de maneira particularmente sucinta e explícita algumas das questões mais importantes da arte. Por exemplo, a relação entre a forma como grupos ou indivíduos usam a arte e a forma como ela é concebida e feita; o papel social do museu; as noções de liberdade e responsabilidade em arte etc. (Compton, 1971 *apud* Bird, 2013, p. 168).

A instalação participativa de Morris radicalizou uma nova equação – mas não equalização – dos elementos constitutivos da obra artística em três dimensões que o artista vinha propondo desde suas formas unitárias – seus poliedros cinzas. São importantes exemplos dos trabalhos anteriores a *Bodyspacemotionthings*, suas colunas (*Columns*, 1961), que tiveram uma versão escultórica e uma versão como performance com o artista dentro da coluna, um polígono feito de compensado de madeira. Outros exemplos são os sete volumes de seu *Plywood Show* – importante exposição individual no Green Gallery, em 1964 – ou ainda, a *untitled (L-Beams)* (1965), obra incluída na exposição coletiva *Primary Structures*, no Jewish Museum, em 1966.

No mesmo ano, em 1966, o artista afirmou que “tanto melhor serão estes novos trabalhos quanto retirarem as relações de dentro do trabalho, em si, e fizerem do mesmo uma função do espaço, da iluminação e do campo de visão do observador” (Morris, 1993, p.

15), reequacionando a relação sujeito-objeto e, portanto, transpondo a importância da obra — do objeto em si — para a relação que o observador-participante estabelece com ela, através de seu corpo em movimento pelo espaço. O artista completou tal raciocínio afirmando que “[a nova obra de arte] é, de alguma maneira, mais reflexiva porque a consciência do espectador existindo no mesmo espaço que a obra é mais forte que em trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas” (Morris, 1993, p. 15).⁹

O que se depreende da análise das intenções do artista — assim como das reações do público, da imprensa e da instituição-museu — é que a obra de Robert Morris (1971) aqui em exame antecipou questões centrais de seu tempo, posicionando-se de forma pioneira no debate entre materialidade, participação e crítica institucional. Em outras palavras, pode-se afirmar que a obra se situava “à frente de seu tempo”. Sua radicalidade ao convocar uma fruição baseada no corpo inteiro em movimento conferiu-lhe uma potência disruptiva, que desafiava as convenções estéticas e institucionais vigentes. Tanto foi assim que a obra teve de ser interrompida por não “caber” — ou seja, por não se enquadrar — no espaço institucional do museu. Diante disso, é possível inferir que *Bodyspacemotionthings* tenha sido uma obra de arte contemporânea. Decerto, essa nomenclatura

é motivo de inúmeras divergências em relação a sua definição e periodização (cf. Smith, 2019; Foster *et al.*, 2009) – debate que excede o escopo deste artigo. No entanto, propõe-se aqui pensar o contemporâneo menos como uma classificação rígida e mais como um *ethos*.

Segundo Giorgio Agamben (2009, p. 58), “[p]ertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões”, e que “é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo” (p. 59). Dessa forma, seguindo o raciocínio do filósofo, a obra *Bodyspacemotionthings* em 1971 teria sido contemporânea pois, se por um lado aderiu ao que era mais presente na arte daquele momento – em diálogo com a produção de outros escultores e artistas da dança e da performance –, por outro, tomou distância do presente propondo o que parecia fora de seu tempo – e talvez até mesmo inadequado –, abrindo caminhos para modelos de produção e fruição artística que seriam amplamente explorados posteriormente.

5 BODYSPACEMOTIONTHINGS. DE NOVO

Passadas quase quatro décadas do rebuliço causado nos cinco dias de sua abortada existência, *Bodyspacemotionthings* foi remontada e reapresentada em 2009, dessa vez no monumental Turbine Hall da Tate Modern. Já num contexto histórico totalmente distinto do original, a obra foi a “atração principal” da edição anual do UBS Openings: The Long Weekend – uma parceria da Tate com a colossal instituição financeira suíça UBS. Não se tratando de um caso isolado, a iniciativa fez parte de um contexto global que foi moda no início do século XXI: a reapresentação de obras das décadas de 1960 e 70 e até mesmo a remontagem de exposições inteiras do período. São exemplos desse fenômeno as exposições: Marina Abramović: The Artist Is Present (MoMA, 2010), When Attitudes Become Form (Fondazione Prada, 2013); Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988 (MoMA, 2014), Other Primary Structures (Jewish Museum, 2014), Judson Dance Theater: The Work Is Never Done (MoMA, 2018), entre outras.

Embora Morris tenha à época concordado com a reprodução da obra – auxiliando inclusive na adequação do espaço¹⁰ –, o artista confessou posteriormente que considerava o resultado “um desastre” e justificou dizendo:

A instalação original de 1971 no antigo edifício da Tate foi projetada com a particularidade daquela arquitetura em mente, e as diferentes ‘estações’ ou objetos foram encaixados perfeitamente [*locked*] naqueles espaços. Na reinstalação posterior, os trabalhos ficaram sem ancoragem, jogados [ou fracassados, do original *flopped*] naquele espaço grotescamente grande (Morris, 2014 *apud* Guyton, 2014, [s. p.]).

Em outras palavras, se *Bodyspacemotionthings* em seu contexto original mantinha uma tensão crítica com a arquitetura das Duveen Galleries, tal tensionamento dissipa-se quando a obra é reinstalada no Turbine Hall (ver figura 4). Ademais, se a proposta inicial possuía um caráter antiespetacular e de crítica à mercantilização da arte – como já explorado anteriormente neste artigo –, sua reedição, em contraponto direto a essas premissas, ocorreu imersa em um cenário dominado pela neutralização da arte como entretenimento e, ainda, mediante patrocínio de um banco de investimento – instituição emblemática do capitalismo financeiro especulativo.

Na reedição de 2009, corria a seguinte informação:

placas de saúde e segurança serão colocadas com destaque, os funcionários aconselharão os visitantes sobre a melhor forma de interagir com as peças e todos os trabalhos serão feitos com materiais contemporâneos, ao invés

da madeira sem tratamento ou acabamento utilizada por Morris em 1971 (Akbar, 2009, [s. p.]).

Levantamos a hipótese de que essas medidas tomadas pela instituição evitaram as lesões corporais que protagonizaram as críticas à exposição em 1971, mas acabaram por também evitar – ou até mesmo impossibilitar – qualquer ação contingencial e disruptiva, bem como o rebento do momento ou irrupção de um acontecimento – enquanto ruptura.¹¹

A comunicação oficial da instituição dizia o seguinte sobre o evento patrocinado pela UBS:

O Turbine Hall da Tate Modern será mais uma vez transformado em um espaço de tirar o fôlego, sediando uma série de notáveis e dramáticos eventos ao vivo. Haverá também um programa completo de atividades interativas gratuitas para toda a família, oficinas e jogos voltados para todas as idades (Tate Modern, 2009).

Tratou-se, portanto, é possível inferir, de mais um evento cultural destinado a ilustrar as coloridas páginas de guias e jornais, bem como a lotar a memória das câmeras dos visitantes com fotografias que provavelmente jamais foram revistas ou que

simplesmente compuseram mais uma partícula indiferenciável da “tela total”, como definiu Jean Baudrillard (2011).¹²

Assim sendo, se, de um ponto de vista crítico – estético e sociopolítico –, é possível inferir que a reedição da obra foi um fiasco, do ponto de vista mercadológico e midiático, foi um sucesso, tendo atraído em apenas quatro dias um numeroso público. O “mais retumbantemente bem-sucedido desastre” de 1971 – como afirmou então Reyner Banham (1971) em sua crítica já citada anteriormente – foi devidamente edulcorado, fagocitado e regurgitado pela máquina cultural espetacularizante em uma situação exemplar de pastiche e nostalgia, utilizando o conhecido léxico de Frederic Jameson (1985).¹³ Se o “comportamento histórico” dos visitantes levou a Tate a cancelar a instalação original – que deveria receber visitantes durante quarenta dias – apenas alguns dias após sua abertura, o movimento foi diametralmente oposto em 2009. O “sucesso” foi tamanho que levou a instituição a prorrogar o período de exposição de quatro dias para três semanas.

Os pulsantes e desejantes corpos dos visitantes de 1971 foram substituídos em 2009 por corpos devidamente domesticados em longas filas. Como expressou Mark Hudson no *The Telegraph*,

é difícil refletir sobre a resposta do seu corpo à experiência de tentar se equilibrar em um compensado quadrado de madeira montado sobre um hemisfério [uma estrutura tridimensional de meia esfera], como Morris pretendia, quando há uma multidão de pessoas lhe assistindo, todas desesperadas para você sair e lhes dar a vez (Hudson, 2009, [s. p.]).

Além disso, ainda de acordo com o jornalista, “se um grande número de guardas-empunhando-walkie-talkies assegurava que todos tivessem a mesma chance de participar das atividades [...], eles também matavam qualquer senso de espontaneidade” (Hudson, 2009, [s. p.]). Em outras palavras, como bem resumiu Hudson, o que se deu na remontagem de *Bodyspacemotionthings* foi que “a arte radical dos anos 1970 tornou-se inócuo entretenimento familiar” (2009, [s. p.]).

Enquanto exercício crítico-dialético do próprio raciocínio construído neste artigo, é possível aventar a possibilidade da experiência de *Bodyspacemotionthings* ter sido simplesmente nula para muitos participantes de sua edição original de 1971, bem como possivelmente potente – disruptiva como uma fenda na senda cotidiana – para uma parcela do jorrante público de 2009. No entanto, não cabe à reflexão crítica sobre arte recensear experiências individuais, mas sim tentar – o que pressupõe talvez falhar – analisar a obra artística

Figura 4.
Bodyspacemotionthings, 2009, Robert Morris. Tate Modern, London. © 2025 Robert Morris / Licensed by Artists Rights Society (ARS), New York. Foto: © Tate.
Nota: Na fotografia, vemos uma visão ampla da obra, sua implementação no Turbine Hall da Tate Modern e as longas filas comentadas.



em foco, a partir de um determinado ponto de vista e sempre levando em consideração seu contexto histórico específico.

Retomando a noção de contemporâneo em Giorgio Agamben (2009) anteriormente discutida, é possível inferir que a remontagem de *Bodyspacemotionthings* em 2009, diferentemente da versão de 1971, não se configurou como arte contemporânea, uma vez que se mostrou excessivamente aderente ao seu tempo: familiar, reconhecível e, portanto, não disruptiva. Se o contemporâneo, para Agamben, pressupõe um anacronismo fecundo – um descompasso em relação ao presente que abre visão para o futuro –, a remontagem de 2009 produziu um anacronismo invertido: um retorno ao passado como simples repetição, desprovido de atualização crítica, operando como pastiche no sentido jamesoniano, uma nostalgia destituída de historicidade.

Com sua instalação participativa de 1971, Robert Morris chacoalhou a instituição Arte em seu âmago e “foi contra as definições hegemônicas de trabalho, local, contexto e público, de maneiras que claramente revelaram os limites regulatórios e as exclusões desses termos” (Bryan-Wilson, 2013, p. 159). Além disso, como afirmou na carta ao curador já citada anteriormente, sua intenção era “reconhecer que o mundo começa a existir nos

limites da nossa pele e que o que se passa nessa interface entre o eu físico e as condições externas não nos desconecta como o faz o olhar indiferente” (Morris, 1971 *apud* Bird, 2013, p. 160).

Entretanto, a remontagem de *Bodyspacemotionthings* em 2009 revela justamente a dificuldade de manter essa potência inicial: deslocada para um contexto histórico e arquitetônico distinto, a obra deixou de tensionar os limites institucionais e, em vez de propor novas formas de experiência, acabou por reinscrevê-los, operando menos como gesto disruptivo e mais como repetição neutralizada. Em outros termos, como resumiu o jornalista Mark Hudson no *The Telegraph*:

A arte participativa é comumente assumida como sendo mais envolvente, menos passiva para o observador do que a antiquada ação de observar pinturas em paredes. No entanto, nesta exposição [a remontagem de 2009], a sentimos como sendo menos ativa porque exigia menos de nossa mente (Hudson, 2009, [s. p.]).

Ademais, ainda no que tange à fruição da obra em sua reedição no século XXI, é preciso levar em conta os *gadgets* que cada vez mais se tornam apêndices de nossos corpos e que têm crescentemente se transformado em um elemento presente na relação sujeito-

objeto-espço do jogo da fruição. Com a onipresença de câmeras fotográficas portáteis e telefones celulares inteligentes em nosso cotidiano no século XXI, o que se tem visto nos museus é a quase-total mediação da fruição através da tela. No caso da remontagem de *Bodyspacemotionthing*, aventa-se a hipótese de que a relação com a obra — que era almejada pelo artista enquanto atividade em aberto, processual e experimental — se amansasse e resumisse à captação de um sem-fim de imagens naquele contexto histórico de excitação com a ascensão e popularização das câmeras fotográficas digitais compactas e dos *smartphones*.

Para concluir, é importante ressaltar que desdobramentos da análise da obra *Bodyspacemotionthings* sob a ótica da fruição poderiam abrir outros campos de reflexão não explorados neste artigo. Propõe-se, assim, uma continuidade investigativa através de enquadramentos teóricos — como os estudos feministas e *queer* —, bem como as críticas interseccionais de raça e deficiência (*crip theory*). Tais perspectivas permitiriam refletir a respeito de quais corpos puderam — ou não — habitar a instalação de Robert Morris, tanto em 1971 quanto em 2009, e aprofundar as implicações sociais, políticas e estéticas dessas exclusões ou inclusões. Desse modo, este artigo encerra-se não como um ponto final, mas como uma

abertura dialógica que lança as perguntas: quais corpos efetivamente acessaram e interagiram com a proposta participativa de Morris, e como podemos reinterpretar essa experiência à luz de uma abordagem interseccional?

NOTAS

- 1** Robert Morris (1931-2018) nasceu na Cidade do Kansas e viveu alguns anos em São Francisco durante sua juventude. Em 1959, mudou-se para Nova York com sua então esposa, a bailarina Simone Forti, onde viveu e trabalhou até o fim da vida. Morris produziu uma miríade de obras nas mais diversas linguagens e suportes dentro das artes visuais, e produziu obras nos campos da dança e da performance.
- 2** Todas as traduções do inglês para o português são de autoria do autor deste artigo.
- 3** A autora esclarece sumariamente a questão terminológica dizendo que “Pós-modernismo é o termo já em uso em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo” (Krauss, 1984, p. 135).
- 4** Essa carta data de dezembro de 1970. Em seu artigo, Jon Bird relata que foram onze meses de troca de cartas entre o artista e o curador para a concepção da exposição – que, diga-se de passagem, foi sendo bastante alterada no decorrer dos meses.
- 5** O sistema motor diz respeito ao movimento – aquilo que, em Física e entre outros campos, é denominado cinético. Diferentemente, quando afirmamos que uma experiência é cinestésica, estamos nos referindo à cinestesia, definida pelo Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis como a “percepção dos movimentos musculares, peso e posição dos membros, por meio de estímulos próprios” (Michaelis [...], 2024). Dizer que determinada experiência é cinestésica, portanto, implica não apenas o ato de mover-se, mas também o de sentir-se e perceber-se em movimento.
- 6** Robert Morris e Simone Forti foram juntos de São Francisco para Nova York em 1959. Forti foi uma importante influência para o Judson Dance Theater, reconhecido por muitos historiadores da dança como o marco da virada para a dança pós-moderna norte-americana. Após o término do casamento com Forti, Morris envolveu-se com Yvonne Rainer, uma das figuras centrais do J.D.T. Para mais informações sobre este período em Nova York, ver Haskell (1984) e Banes (1993). Para mais informações sobre as relações de Morris com Forti e Rainer, ver Spivey (2004, 2009) e Corrêa (2007). E para um panorama sobre o Judson Dance Theater, ver Banes (1983).

7 Ato contínuo, alguns dias depois a exposição foi reaberta, com exceção da obra participativa aqui em foco, que permaneceu fechada.

8 O autor neste trecho está se baseando na crítica de Guy Brett de 11 de maio de 1971 no jornal *The Times*, à qual não tivemos acesso.

9 Os escritos de Morris sobre a forma unitária e a função obra-espaco-espectador estão reunidos nos artigos “Notes on Sculpture” I, II e III, originalmente publicados na revista *Artforum* de fev/1966, out/1966 e verão/1967, respectivamente, e republicados em Morris (1993). A parte II teve sua tradução para o português publicada no volume 22 (2024) da Ars.

10 Em Westerman (2015, [s. p.]) lê-se que “Os curadores trabalharam com Morris para reimaginar o show no Turbine Hall da Tate Modern. Alguns elementos tiveram que ser deixados de fora porque o Turbine Hall não é tão longo quanto as Duveen Galleries da Tate Gallery, agora Tate Britain”.

11 Utiliza-se o termo “acontecimento” em sentido deleuziano (*Lógica do Sentido*, 1969). Para Deleuze (1974), o acontecimento não se confunde com fatos cronológicos ou fenômenos físicos, mas designa uma singularidade de sentido que irrompe fora da linearidade temporal e da causalidade. Habita o plano do devir, e não do ser estável: é uma criação de possibilidades e realidades novas, um processo dinâmico que escapa a identidades fixas e se inscreve no domínio do virtual.

12 O conceito de “tela total”, formulado por Jean Baudrillard, designa a saturação da experiência social por interfaces visuais que medeiam e substituem progressivamente o real, produzindo um estado de hiper-realidade no qual a distinção entre realidade e representação simbólica torna-se irrelevante. Nesse regime, a realidade é absorvida por seu próprio simulacro (outro conceito central na obra do autor), e a cultura passa a operar como um circuito fechado de signos autorreferenciais.

13 Em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1985), Frederic Jameson analisa a produção artística, a partir dos anos 1960, por ele caracterizada como pós-moderna, como sintoma da “falência do novo” e de um retorno acrítico ao passado. O autor argumenta que o modernismo radical, uma vez institucionalizado, perdera seu valor contestatório e fora absorvido pela lógica do consumo e pela burocracia do capitalismo tardio. Nesse contexto, James-

on descreve o pastiche pós-moderno como uma “nostalgia sem profundidade histórica”: uma imitação vazia de estilos passados, desprovida de crítica, ironia ou conexão autêntica com a história, reduzida a mero efeito estético (Jameson, 1985, p. 17). No presente artigo, essa crítica é mobilizada na análise da remontagem de *Bodyspacemotionthings* em 2009, interrogando em que medida a obra, em sua remontagem, pode ter sido esvaziada de sua potência disruptiva original.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: UniChapecó, 2009.

AKBAR, Arifa. Tate rebuilds installation that left the biggest impression. **Independent**, 2009. Disponível em: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/tate-rebuilds-installation-that-left-the-biggest-impression-1663392.html> Acesso em: 15 mar. 2024.

BANES, Sally. **Democracy's body**: judson dance theater (1962-1964). Durham, London: Duke University Press, 1983.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: avant-garde, performance and the effervescent body. Durham; London: Duke University Press, 1993.

BANHAM, Reyner. It was SRO and a disaster. **The New York Times**, May 23, p. 28, 1971. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/05/23/archives/it-was-sroand-a-disaster.html> Acesso em: 15 mar. 2024.

BAUDRILLARD, Jean. **Tela Total**: mito-ironias do virtual e da imagem. Porto Alegre: Sulina, 2011.

BBC ARCHIVE. The Tate closed the Robert Morris exhibition, Bodyspace-motionthings, due to boisterous art fans. **BBC**, 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/share/v/184Tvf7Now/> Acesso em: 3 nov. 2025.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2019.

BIRD, Jon. Minding the body: Robert Morris's 1971 Tate Gallery retrospective. *In*: **Robert Morris**. Cambridge: The MIT Press, 2013.

BRYAN-WILSON, Julia. Robert Morris's art strike. *In: Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. **Robert Morris em estado de dança**. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

EHRENZWEIG, Anton. **A ordem oculta da arte**: um estudo sobre a psicologia da imaginação artística. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The transformative power of presence**: a new aesthetics. New York: Routledge, 2008.

FORTI, Simone. **Five Dance Constructions & Some Other Things**. [performance]. Nova York: Loft Yoko Ohno, 1961.

FOSTER, Hal *et al.* Questionnaire on "The Contemporary". **October**, [s. l.], v. 130, p. 3-124, 2009. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40368571>
Acesso em: 15 out. 2024.

FOSTER, Hal. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. São Paulo: Ubu, 2017.

GUYTON, Wade. Robert Morris by Wade Guyton. **Interview Magazine**, 2014. Disponível em: <https://www.interviewmagazine.com/art/robert-morris>
Acesso em: 15 mar. 2024.

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

HUDSON, Mark. Robert Morris' 'Bodyspacemotionthings' at the Tate Modern, review. **The Telegraph**, 2009. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-reviews/5386206/Robert-Morris-Bodyspacemotionthings-at-the-Tate-Modern-review.html> Acesso em: 15 mar. 2024.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

JAMESON, Frederic. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 12, v. 2, jun. 1985.

JUDSON dance theater: the work is never done. **Nova York**: Museum of Modern Art (MoMA), 2018.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Gávea**, Rio de Janeiro, n. 1, 1984.

LYGIA Clark: the abandonment of art, 1948–1988. **Nova York**: Museum of Modern Art (MoMA), 2014.

MARINA Abramović: the artist is present. **Nova York**: Museum of Modern Art (MoMA), 2010.

MICHAELIS: dicionário brasileiro da língua portuguesa. Cinestesia. 2024. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/cinestesia/>. Acesso em: 10 set. 2024.

MORRIS, Robert. **Bodyspacemotionthings**. Londres: Tate Gallery, 1971.

MORRIS, Robert. **Continuous project altered daily**: the writings of Robert Morris. Cambridge: The MIT Press, 1993.

MORRIS, Robert. Simon Grant interviews Robert Morris. **Tate Etc.**, [s. /], n. 14, sep. 2008. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-14-autumn-2008/simon-grant-interviews-robert-morris>. Acesso em: 15 mar. 2024.

OTHER primary structures. **Nova York**: Jewish Museum, 2014.

PLYWOOD show. **Nova York**: Green Gallery, 1964.

PRIMARY structures. **Nova York**: Jewish Museum, 1966.

ROBERT Morris. **Londres**: Tate Gallery, 1971.

ROBERT Morris: recent works. **Nova York**: Whitney Museum of American Art, 1970.

SMITH, Terry. **Art to come**: histories of contemporary art. Durham, London: Duke University Press, 2019.

SPIVEY, V. B. Sites of subjectivity: Robert Morris, minimalism, and dance. **Dance Research Journal**, [s. /], v. 36, p. 113-130, 2004.

SPIVEY, Virginia B. The minimal presence of Simone Forti. **Woman's Art Journal**, [s. /], v. 30, n. 1, p. 11-18, 2009.

TATE MODERN. **Seminal Robert Morris exhibition re-created for UBS Openings: the long weekend**. 2009. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/seminal-robert-morris-exhibition-re-created-ubs-openings-long-weekend>. Acesso em: 15 mar. 2024.

WESTERMAN, Jonah. **Robert Morris exhibition**, Tate Gallery, 1971; *Bodyspacemotionthings*, Tate Modern, 2009. 2015. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/seminal-robert-morris-exhibition-re-created-ubs-openings-long-weekend>.

tate.org.uk/research/publications/performance-at-tate/perspectives/robert-morris. Acesso em: 15 mar. 2024.

WHEN attitudes become form. **Milão**: Fondazione Prada, 2013.

SOBRE O AUTOR

Guilherme Meletti Yazbek é doutorando em Teatro e Estudos da Performance na Universidade de Pittsburgh (EUA), onde está investigando as relações entre corpos *queer* e centros urbanos, com especial interesse por coreografias de lazer e prazer. É mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2022), onde desenvolveu pesquisa sob orientação do Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos, incorporando elementos das artes cênicas e das artes visuais, com foco na produção da artista paulistana Laura Vinci. Bacharel em Artes Cênicas, com concentração em Direção Teatral também pela USP (2010), sua prática artística é multidisciplinar e se dedica sobretudo às relações entre corpo e espaço.

Este artigo foi recebido em
26 de janeiro de 2024 e aceito em
19 de agosto de 2025.

*Declaração de
disponibilidade de dados:*

Os dados de pesquisa estão
disponíveis no corpo do documento.

Editor responsável :
Prof. Dr. Mario Ramiro
[https://orcid.org/0000-
0003-3883-2446](https://orcid.org/0000-0003-3883-2446)