

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES - CÂMPUS DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DESMATERIALIZAÇÃO E ARTES DO VAZIO NO SÉCULO XX:
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

ANIELY CRISTINA MUSSOI

SÃO PAULO - SP
2019

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES - CÂMPUS DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DESMATERIALIZAÇÃO E ARTES DO VAZIO NO SÉCULO XX:
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA

ANIELY CRISTINA MUSSOI

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Artes como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra. Área de concentração: Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri

SÃO PAULO - SP
2019

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp

M989d Mussoi, Aniely Cristina, 1988-

Desmaterialização e artes do vazio no século XX : uma análise semiótica / Aniely Cristina Mussoi. - São Paulo, 2019.
126 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Omar Khouri
Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte moderna - Sec. XX. 2. Semiotica e artes. 3. Arte - Filosofia e teoria. I. Khouri, Omar. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: DESMATERIALIZAÇÃO E ARTES DO VAZIO NO SÉCULO XX:
UMA ANÁLISE SEMIÓTICA**

AUTORA: ANIELY CRISTINA MUSSOI

ORIENTADOR: OMAR KHOURI

Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Mestra em ARTES, área:
Artes Visuais pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. OMAR KHOURI
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

Profa. Dra. ELAINE DA GRACA DE PAULA CAMELLA
Pesquisadora / Independente

Prof. Dr. JOSE LEONARDO DO NASCIMENTO
Departamento de Artes Plásticas / Instituto de Artes de São Paulo

São Paulo, 25 de junho de 2019

Aos meus avós:

Hortência Henrique Mussoi (in memorian)
Constantino João Mussoi (in memorian)

Edelvira Rosa Vailatti
Helio José Bortolotto Vailatti

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da UNESP, e ao prof. Dr. Agnus Valente, pela acolhida e exemplo de unidade institucional.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo suporte financeiro a esta pesquisa (processo nº 1693910).

À Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná e ao curso de Arte-Educação, em cujo solo a semente para este trabalho foi plantada.

Ao prof. Dr. e orientador Omar Khouri, pela generosa confiança, liberdade acadêmica, leitura atenciosa e incentivo à minha formação.

Aos meus pais Salette Vailati Mussoi e Arno Bento Mussoi, pelo amoroso e fiel suporte ao meu crescimento como pessoa, cidadã, defensora da ciência, das artes e da educação.

Ao meu irmão Helio Gustavo Mussoi, e à minha irmã Milena Regina Mussoi, por compartilharem comigo do mesmo interesse por livros, artes e museus, levando-me a ir além.

Ao meu dedicado companheiro João Vitor Schmidt, por seu amável interesse neste trabalho desde seu início, e cuja participação filosófica se fez imensurável e "fora de série".

Aos professores: prof^a. Dr^a. Elaine da Graça de Paula Caramella, prof. Dr. José Leonardo do Nascimento, prof^a. Dr^a. Neiva Pitta Kadota, prof. Dr. Percival Tirapeli, prof^a. Dr^a. Lucia Santaella e prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe, por aceitarem ler meu trabalho e por suas preciosas contribuições.

À prof^a. Dr^a. Rosangella Leote, prof^a. Dr^a. Maria Eliza Cezaretti, e prof^a. Dr^a. Flávia Nascimento Falleiros, por suas aulas ricas de conteúdo e seu exemplo de docência.

Aos parceiros e amigos de Semiótica e Pragmatismo: Ivo Assad Ibri, Vincent Colapietro, Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas, Steven Skaggs, José Luiz Zanette, Silnei Scharthen Soares, Cristhian Lucas e colegas do Grupo de Pesquisa em Pragmatismo e Estética da PUC-SP, pelas potentes discussões e importantes desdobramentos ao meu trabalho.

Aos colegas do Instituto de Artes que contribuíram direta e indiretamente com essa pesquisa. Em especial a Virgilio Neves, Diego Gozze e Mirian Steinberg por sua amizade inestimável e incontáveis aprendizados.

À Neusa de Souza Padeiro, Fabio Akio Maeda e Rodrigo Gutierrez Leão, por sua prestatividade atenciosa e gentil diante das questões burocráticas.

Às amigas Desirée Paschoal de Melo, Larissa Damaris Lorena de Oliveira e Letícia Freire de Moraes por serem inesgotáveis fontes de inspiração em meu caminho.



(Autor desconhecido)

RESUMO

Desmaterialização e Artes do Vazio no Século XX: uma análise semiótica

Partindo da desmaterialização observada nas artes do século XX por Lucy Lippard, isto é, da perda de interesse dos artistas na evolução física do trabalho de arte, assumo como objeto de estudos um subgrupo de tal fenômeno, distinto por visar à desmaterialização completa como o próprio objeto artístico. Tais propostas, aqui denominadas “Artes do Vazio”, desafiam nossa compreensão e dificultam sua caracterização por não resultarem em materialidade física na sua exibição. Neste trabalho, ofereço uma interpretação semiótica e uma resposta aos seus desafios. No primeiro capítulo, abordarei seu contexto de desenvolvimento e sua diversidade através do século XX, ao qual acompanha, simultaneamente, o desenvolvimento de algumas hipóteses interpretativas. Estas, por sua vez, serão analisadas em seus alcances e limites no segundo capítulo. Já o terceiro visa a uma interpretação dos dilemas que as artes do vazio apresentam por contrariarem alguns pressupostos comuns a toda obra de arte, o que as coloca sob o risco de um relativismo em sua interpretação. Para tal, será apresentada a teoria semiótica de Charles S. Peirce, que, articulada à sua fenomenologia e ao seu realismo, mostrar-se-á frutífera na construção de um argumento que oferece uma resposta a tais dilemas. Neste ponto, serão esclarecidos os papéis tomados por alguns elementos necessários à cadeia semiótica de uma obra do vazio, *e.g.*, os elementos contextuais de apresentação artística e o impacto de uma quebra de expectativa na recepção da obra. Posteriormente, as artes do vazio serão avaliadas conforme o panorama estabelecido pela hipótese de núcleos estéticos por Carl R. Hausman. Como resultado, tem-se que as artes do vazio são justificadas como um fenômeno *sui generis* nas artes, e que sua significação é plenamente explicada pela semiótica peirciana. Embora levem aos limites a polissemia, as artes do vazio possuem sua objetividade garantida se interpretadas conforme a semiótica de Peirce e a hipótese de Hausman.

Palavras-chave: Artes do vazio. Desmaterialização. Arte contemporânea. Semiótica de Charles S. Peirce. Teoria e crítica das artes.

Abstract

Dematerialization and Emptiness Arts in the Twentieth Century: a semiotic analysis

Starting from Lucy Lippard's observation of the dematerialization of arts in the twentieth century, that is, of the artists' loss of interest in the physical evolution of the artwork, I take as an object of study a subclass of such phenomenon, distinguished by taking the complete dematerialization as the artistic object itself. These artistic proposals, here labeled as "Emptiness Arts", challenge our comprehension and characterization as they are not materially constituted in their exhibition. In this work, I offer a semiotic interpretation and an answer to these challenges. In the chapter 1, I'll restate its historical development and diversity throughout the twentieth century, and simultaneously offer some interpretative hypothesis. These will be properly discussed and analyzed, in their strengths and weakness, in the chapter 2. Then, chapter 3 will offer a separate interpretation for the dilemmas that emptiness arts offer to our comprehension, as they tend to deny some basic suppositions about the art phenomena, one that could put their interpretations into relativistic risk. For such, the semiotic theory of Charles S. Peirce will be presented. This theory, together with his phenomenology and realistic approach, will show itself fruitful in putting together an answer to such dilemmas. In this point, the roles that some constitutive elements play in a semiotic chain involving an emptiness art will be clarified, *e.g.*, the contextual elements of an artistic show and the impact that a broken expectation towards the reception of the artwork can have. Latter, the emptiness arts will be evaluated following the framework offered by Carl R. Hausman's aesthetic cores thesis. As a main conclusion, we take that the emptiness arts are justified as a *sui generis* phenomena in Art, and its meaning is properly clarified by peircian semiotics. Even though they put the artistic polysemy to its limits, emptiness arts are sufficiently objective if interpreted in peircian semiotics and Hausman's thesis.

Keywords: Emptiness arts. Dematerialization. Contemporary art. Charles S. Peirce' Semiotics. Theory and criticism of arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Quadrado negro</i> (1915), Maliévitch.....	24
Figura 2 - <i>Erased De Kooning Drawing</i> , Robert Rauschenberg (1953)	26
Figura 3 - <i>La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide</i> , Yves Klein (1958).....	28
Figura 4 - <i>No Title (Transparent Film #2)</i> , Christine Kozlov (1967).....	29
Figura 5 - Anúncio para a exposição <i>Show in advance of its existence</i> , Henry Flynt (1989).....	31
Figura 6 - <i>Bienal do Vazio</i> , Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita (2008).....	32
Figura 7 - <i>Sem título</i> , Maurizio Cattelan (1991).....	33
Figura 8 - Partitura de <i>4'33"</i> , John Cage (1952).....	35
Figura 9 - Manuscrito referente à obra <i>0'00"</i> , John Cage (1962).....	36
Figura 10 - Encarte do disco <i>The Wit and Wisdom of Ronald Reagan</i> , Stiff Records (1980).....	37
Figura 11 - Documento da Fake Music sobre a banda <i>Volvo</i>	38
Figura 12 - Anúncio da peça <i>Relâche</i> , Erik Satie e Francis Picabia (1924).....	40
Figura 13 - Documento que estabelece <i>One Year Performance</i> , Tehching Hsieh (1985-86).....	41
Figura 14 - Fotografia de Ed Young executando <i>Do Nothing</i> , 2010.....	42
Figura 15 - Descrição em catálogo da peça <i>Telepathic Piece</i> , Robert Barry (1969).....	43
Figura 16 - Fotografia de <i>Volare</i> , Orazio Massaro (1990).....	44
Figura 17 - Eugen Gomringer em frente ao seu poema concreto <i>Silencio</i> (1954).....	46
Figura 18 - Capa de <i>Smert' iskusstvu</i>	47
Figura 19 - <i>The unsuccessful self-treatment of a case of "writer's block"</i> (1974), D. Upper.....	48

QUADROS E DIAGRAMAS

Quadro 1 - Classificação peirciana de signos (1903).....	95
Diagrama 1 - Representação de um signo peirciano.....	92
Diagrama 2 - Dois signos ligados como parte de uma cadeia semiótica.....	93
Diagrama 3 - Signo de uma expectativa para um objeto artístico.....	105
Diagrama 4 - O corte da relação triádica original.....	106
Diagrama 5 - Um signo para uma hesitação devido à ausência do objeto.....	106
Diagrama 6 - O signo para a obra do vazio já reconhecida.....	107
Diagrama 7 - O signo-síntese de um símbolo de obra do vazio.....	108

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A DIVERSIDADE DO NADA.....	15
Obras vazias de seus fundamentos.....	22
(1) Artes vazias de visualidade.....	23
(2) Artes vazias de sonoridade.....	34
(3) Artes vazias de apresentação.....	39
(4) Artes literárias vazias de texto.....	45
2 DA DIVERSIDADE INTERPRETATIVA DAS ARTES DO VAZIO.....	53
Lucy Lippard e a desmaterialização da arte.....	55
Anne Cauquelin e os incorporais na arte contemporânea.....	58
Giorgio Sica e o encontro do Ocidente com o Japão.....	64
Susan Sontag e a estética do silêncio.....	68
Walter Zanini e as tecnologias na arte.....	72
Aproximações teóricas ao vazio: alcances e limites.....	76
3 UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA PARA AS ARTES DO VAZIO.....	82
3.1. Desafio de compreensão I: a falta de um critério de individuação.....	85
3.2. Desafio de compreensão II: o problema do relativismo.....	87
3.3. O método de Charles S. Peirce: Fenomenologia e Semiótica.....	91
3.4. Aplicação da semiótica peirciana às artes do vazio.....	98
3.4.1. Da impossibilidade do vazio ser compreendido como veículo de significação.....	100
3.4.2. Um caminho possível: o vazio como conteúdo da significação.....	102
3.5. Os núcleos estéticos de Carl R. Hausman como resposta ao problema relativista.....	109
3.6. Dos núcleos estéticos ao estabelecimento do vazio nos escritos de artistas.....	114
CONCLUSÃO.....	118
REFERÊNCIAS.....	122

INTRODUÇÃO¹

Em 22 de outubro de 2008, a Folha de São Paulo² publicou uma matéria com sugestões criativas e reflexivas de artistas e curadores sobre como eles preencheriam o espaço vazio do segundo andar do pavilhão Ciccillo Matarazzo na 28ª Bienal de São Paulo. Entre algumas das respostas mais interessantes, podemos citar:

A imaginação. (...) O vazio é uma instância fundamental para a criação [Márcio Doctors, curador].

Arte [Paulo Venâncio Filho, curador].

Ar [Beatriz Milhazes, artista].

Eu colocaria uns 500 sofás no andar vazio assim pelo menos a gente poderia sentar um pouco [Leda Catunda, artista].

Nada. (...) Cada um faz a sua bienal e nas condições que lhe forem dadas (...) [Luiz Camillo Osório, curador].

A despeito do que possa parecer, a matéria não foi publicada com o intuito de elencar ideias para compor o projeto de exposição desta que é uma das maiores e mais importantes bienais do mundo, mas tão somente ilustrar, de um modo divertido, o que caberia no espaço expositivo. Pois, de fato, os curadores Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita optaram por deliberadamente deixar, e expor, o espaço vazio.

É possível que uma exposição continue a ser uma “exposição” mesmo que nada nela seja exposto? Aparentemente, o foco da Bienal do Vazio, como ficou conhecida tal edição, não era tão somente apresentar as paredes de sua arquitetura, posto que é uma exposição de arte (e não de arquitetura), mas sim exhibir o vazio de arte. Ou seria o vazio *como* arte?

Mesmo com um esboço de distinção entre ser o vazio a própria obra ou o conteúdo apontado por ela, há possíveis interpretações nas respostas ao jornal:

Não colocaria coisa alguma, o espaço vazio proposto deve mostrar ainda a que veio: se de um lado ele é conceitual, precisa manter-se mesmo vazio e funcionar como

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Folha de S. Paulo. Artistas dizem como preencheriam o andar vazio da Bienal. *Ilustrada*, 22 out de 2008. Disponível em: <https://m.folha.uol.com.br/ilustrada/2008/10/458970-artistas-dizem-como-preencheriam-o-andar-vazio-da-bienal.shtml> acesso em 11 ago 2017.

metáfora espacial de um ponto zero de atitudes e decisões, sem o que não há espaço para renovação. De outro lado ele é um vazio físico, concretamente o espaço desocupado dos mil metros quadrados de um dos andares, dando presença apenas ao edifício ou a seus fantasmas (...) [Regina Silveira, artista].

O Vazio é apenas ilusório, não há esvaziamento que nos leve ao grau zero, que anule ou cancele todos os significados, pois (...) com o vazio descortinam-se as estruturas, mas o que fazemos com elas? (...). Como evitar que o vazio seja apenas a falta de algo? (...) ao esvaziarmos o Pavilhão da Bienal temos diante dos olhos a arquitetura modernista brasileira e suas utopias. E parece-me que isso ficou de lado em todas as discussões a respeito dessa Bienal (...) [Ana Maria Tavares, artista].

Em ambas há o reconhecimento da estrutura arquitetônica física que aparece diante da ausência de obras, o que obriga os visitantes a olharem para ela e a reverem algumas questões esquecidas. São interpretações interessantes e possivelmente adequadas ao que pretendiam os curadores da Bienal, mas como em outras propostas artísticas, há margem para outros sentidos, como seria o caso de uma sensibilidade poética para o vazio adicionada à reflexão política para ele:

Talvez eu colocasse uma zona de sensibilidade imaterial do Yves Klein. Sabemos que o espaço vazio adquire uma prioridade marcante com implicações estéticas e desdobramentos políticos. Mas neste caso, o vazio não é da arte, o vazio é da instituição que está com sérios problemas circunstanciais, porque é mal gerida e não consegue perceber o seu papel [Solange Farkas, curadora].

De maneira geral, as interpretações publicadas pela Folha se apresentam coerentes entre si, porque são leituras realizadas por participantes de um mesmo círculo artístico que Ana Paula e Ivo. Assim sendo, estavam familiarizados com os problemas enfrentados pela Bienal e seus curadores. No entanto, tal sintonia não se estendeu tão além de seu centro, e podemos encontrar com facilidade outras opiniões, não afeitas à Bienal do Vazio:

Depois que o entretenimento passou a ser um requisito de fácil utilização da arte contemporânea mais difundida, o olhar foi surpreendido pela ausência de raciocínio. A 28ª Bienal de Arte de São Paulo está vazia de obras e idéias. (...) será que esta Bienal quer estimular um questionamento sobre o vazio da arte e da vida moderna de uma civilização utilitária e frívola? Não fica claro. A obra do arquiteto é que ficou visível. Um monumento ao vazio para reverenciar ou ironizar a racionalidade e a objetividade da arquitetura moderna³ [Almandrade, artista].

Vazio de ideias ou espaço potencial para a imaginação? Uma denúncia ativista contra uma crise, ou autoveneração do monumento arquitetônico? O vazio pode apontar para uma

³ ALMANDRADE, Antonio L. M. A bienal de São Paulo e o vazio da arte contemporânea. In.: Rev. Sibila. 04 abr 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/a-bienal-de-sao-paulo-e-o-vazio-da-arte-contemporanea/1953>>. Acesso em 11 ago. 2017.

falta, para um refúgio meditativo, pode ser tudo isso, e ao mesmo tempo um sonoro *nada*. Mesmo sendo vazio, consegue oferecer material para a poesia e para a análise lógica.

A Bienal do Vazio provocou muita inquietação mesmo não tendo sido uma surpresa, posto que sua proposta já havia sido anunciada e descrita há vários meses antes da abertura. Além disso, seu gesto não foi de fato original, pois temos como herança da história da arte do século XX inúmeros exemplos de obras que se propuseram como o próprio vazio, tendo na última década surgido ao menos três museus inteiramente dedicados a esta modalidade artística.

Como o mundo das artes consegue absorver um vazio como obra? Qual é o trabalho despendido por um artista para a “produção” de um vazio? Como justificar que o vazio proposto pela Bienal já não seja a própria *zona de sensorialidade imaterial* de Yves Klein, conforme a sugestão de Solange Farkas? Como recorrer a interpretações de uma forma segura quando a arte em geral está imersa em um problema de interpretações relativistas, dada a sua dificuldade de estabelecer critérios para elas?

O vazio como obra não só apresenta os problemas de interpretação comuns às teorias de significação das artes em geral, mas vai ao âmago da questão, que é o reconhecimento do estatuto ontológico das obras de arte. Afinal, o que é uma obra e quais suas propriedades fundamentais?

Este trabalho se propõe a discutir essas questões e lançar uma luz interpretativa sobre o fenômeno das artes do vazio. Ele se sustenta sobre dois pressupostos: (1) que a Arte se faz comunicativa entre obra e público, sendo produzida para ser apresentada a alguém, e (2) que a obra depende de tal reconhecimento pelo espectador, que deve conseguir se referir a ela no espaço e no tempo, *i.e.*, ela deve possuir um critério de individuação. Assim, para que qualquer objeto do mundo seja reconhecido como obra de arte, é requerido que ele cumpra com esses dois pré-requisitos, incluindo-se aqui o pretense vazio artístico. O problema é que um vazio não se dá aos nossos sentidos, dado que não se faz de algo, e assim, em si mesmo, não pode ser reconhecido. Um vazio não pode ser individuado, e por isso não pode configurar um mediador entre os artistas e seus espectadores. Mais do que isso, por não poder ser individuado, o vazio não pode ser objetivado, o que resulta na dificuldade entre espectadores de concordarem sobre suas características. Nesse sentido, mostra-se vulnerável ao problema do relativismo nas interpretações artísticas: como decidir, frente às interpretações conflituosas da inescapável polissemia da arte, se o vazio nada nos oferece como pedra de toque? Neste

trabalho, ofereço uma via de interpretação às obras do vazio que respondem aos problemas acima levantados, usando a teoria semiótica de Charles S. Peirce como pano de fundo.

Como uma primeira constatação, nota-se que já há um grande grupo de obras feitas de “vazio” reconhecidas e catalogadas no mundo, estando o fenômeno, portanto, institucionalizado. Se aceitamos os dois pressupostos acima como necessários a toda obra de arte, há um problema ao se aceitar o vazio como obra. Por outro lado, se o aceitamos como tal, isto implica que devemos rever tais pressupostos artísticos. Os dois problemas, do estatuto ontológico, bem como o dilema entre polissemia e relativismo nas interpretações artísticas para as obras do vazio, configuram o mote a ser conduzido neste trabalho.

Assim, começaremos nossa reflexão com uma apresentação da existência de sua ampla diversidade. No primeiro capítulo descrevo algumas propostas artísticas ilustrativas de tal problema, que vem sendo documentadas pela literatura há algumas décadas, tendo sido exploradas nas várias áreas das artes, e que podem ser observadas conforme a combinação entre dois modos básicos de distinção. O primeiro deles as situa conforme sua apresentação enquanto uma (1) completa ausência de materialidade, ou (2) como uma materialidade mínima que expressa o vazio como seu principal conteúdo. O segundo as identifica como o inverso de quatro classes artísticas comuns: visuais, sonoras, cênicas e literárias. Sendo assim, uma obra do vazio que se apresente como proposta de artes visuais, será vazia de visualidade; na classe das artes sonoras, será vazia de sons; na classe das artes cênicas, será vazia da apresentação do corpo, e na classe das artes literárias, será vazia do texto. Esses dois modos de distinção, combinados, nos permitem perceber uma imensa gama de possibilidades que são exploradas nos diversos campos das artes. Alguns interessados têm-se ocupado de unificar tais “vazios” de maneiras próprias, apresentando-os em exposições, museus específicos para o vazio e grupos de pesquisa.

As novidades trazidas pelas artes que se esvaziam de materialidade provocaram hipóteses interpretativas ao longo do século XX e início do XXI, algumas das quais analisarei no capítulo 2. Suas abordagens são diversas, reunindo discussões históricas sobre a gênese e desenvolvimento do fenômeno, mas também interpretações mais místicas ou fenomenológicas. Sendo assim, encontramos fontes mais históricas em Lucy Lippard, na obra *“Six Years: The Dematerialization of the Art Object”*, Giorgio Sica, em *“O Vazio e a Beleza - de Van Gogh a Rilke: como o Ocidente encontrou o Japão”*, e Walter Zanini, na obra póstuma *“Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte”*; encontramos uma abordagem mais mística em Susan Sontag, no ensaio crítico *“A Estética do Silêncio”*, e outra mais

fenomenológica⁴ em Anne Cauquelin, em “Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea”. Com essas reflexões reconhecemos um panorama de desenvolvimento e implicações posteriores às artes do vazio no século XX. Em tais autores podemos encontrar um certo consenso sobre a impossibilidade de o vazio ser admitido como obra sem um meio apropriado. Ao final, abordarei algumas chaves de compreensão bem como questões não tratadas por eles, e que serão pertinentes aos problemas que decorrem do fenômeno das artes do vazio, os quais estarão em foco no capítulo 3.

Finalmente, no terceiro e último capítulo analiso o fenômeno sob o ponto da Teoria Semiótica de Charles S. Peirce, cujas ferramentas serão viáveis na construção de um argumento que mostrará como as artes do vazio conseguem se estabelecer enquanto obras, sem ferir as premissas para a arte em geral. Neste caminho, destaco como tais obras dependem de elementos do contexto artístico, já institucionalizados, bem como de um rompimento interpretativo com os mesmos, sendo ambos absolutamente necessários para sua cadeia semiótica. Enquanto possibilidade interpretativa contemporânea, os núcleos estéticos de Carl R. Hausman, por sua vez, também se mostrarão fecundos ao justificar as condições objetivas de tais obras, e por possibilitar acréscimos informativos ao que se sabe de suas interpretações.

Como conclusão, aponto como, a despeito dos problemas interpretativos que cercam as obras do vazio, estas podem ser tomadas como obras legítimas. Por fim, uma nova hipótese do contexto de surgimento de tais obras será dada a partir da leitura de escritos de artistas do século XX, reconhecidos aqui como signos interpretantes do mundo da arte, plenamente de acordo com os núcleos estéticos de Hausman e com a própria teoria peirciana.

Cabe advertir que o propósito deste trabalho não é interpretar individualmente as obras, mas sim explorar um mecanismo subjacente comum a elas. No entanto, ao final da discussão o leitor terá em mãos algumas ferramentas interessantes para se aproximar de cada uma delas, garantindo um espaço interpretativo que não seja relativista, nem hermético. A despeito do aspecto formal da teoria, a polissemia interpretativa estará, portanto, garantida. Um dos grandes valores da arte está em seus enigmas, e apesar das evidentes provocações que uma grande quantidade das obras do século XX tem exercido, sobretudo as artes do vazio, certamente elas possibilitaram um novo tipo de olhar e raciocínio aos seus espectadores.

⁴ Por uma abordagem fenomenológica, entende-se simplesmente qualquer investigação que explique a manifestação de um objeto em relação ao sujeito que o experiencia. Neste sentido, é do interesse de tais abordagens explicar como um objeto artístico pode ser percebido e significado por seus espectadores.

1 A DIVERSIDADE DO NADA

Do imenso conjunto de possibilidades técnicas, materiais e interpretativas que se oferecem ao nosso mundo da arte atual, há algumas propostas que provocam deliberadamente nossa reflexão por desafiarem alguns pressupostos para sua identificação como arte. É certo que a liberdade criativa é um constituinte no cerne artístico, bem como nas interpretações de obras de arte, e ao longo da história observamos como essa liberdade é usada em favor dos artistas, seja pela defesa dos seus direitos individuais (como na expressão pessoal) ou dos valores coletivos (como quando questionam critérios artísticos, instituições, quando criam em grupo ou lançam manifestos). Essa liberdade foi mais forte e deliberadamente defendida ao longo do século XX, quando os artistas passaram a realizar vasta experimentação a fim de superar seus limites, o que certamente fez com que a noção de “arte” se dilatasse ainda mais. O nome historicamente mais associado ao início deste forte movimento que caracterizou a modernidade artística é o de Marcel Duchamp (1887-1968), uma vez que depois de seus *readymades* e dos outros numerosos e contravertidos aspectos de sua carreira, a arte do século XX foi lançada para o lugar de uma nova compreensão: a de um objeto que é mais relacionado à intenção do artista do que à beleza ou ao gosto⁵, culminando assim em uma tendência de ampla libertação e experimentação a qualquer pessoa, certamente mais democrática, embora também amplamente rejeitada por parte das pessoas do mundo da arte mais tradicional, por estarem intimamente ligadas ao aspecto do artesanato.

Muitas das ideias artísticas desenvolvidas no século XX se apresentaram articuladas a ideais políticos do mesmo período, nos quais protestos contra a obra de arte como artigo de luxo começaram a aparecer⁶. Este movimento de maior abertura e protesto fez com que se formalizasse uma gama de novas tendências, grupos e movimentos artísticos de vanguarda⁷. Dois destes que nos interessam aqui de uma forma mais detalhada, dadas as suas características radicais no contexto em que se apresentavam foram o Dadá, logo do início do século XX, e a Arte Conceitual, cujo início é situado à década de 1960.

⁵ SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000 (trad. Álvaro Cabral).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Derivado do original francês *Avant-Garde*, relacionado à guarda frontal de um exército, “vanguarda” se tornou um termo mais usual para cada grupo de artistas daquele período que questionavam os modelos artísticos preestabelecidos. O termo praticamente se tornou sinônimo de “experimental” no campo da arte. Ver STANGOS, Nikos. Prefácio. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000 (tradução de Álvaro Cabral).

O início do Dadá remonta a 1916, quando surge quase simultaneamente em Zurique e nos Estados Unidos, com os poetas e artistas Hans Arp (1886-1966), Tristan Tzara (1896-1963) e Hugo Ball (1886-1927), Duchamp e Francis Picabia (1879-1953). O nome vem de “dadá”, uma palavra encontrada por sorteio num dicionário de alemão-francês por Ball e Richard Huelsenbeck (1892-1974) quando em 1916 procuravam por um termo que nomeasse este movimento que estavam desenvolvendo. “Dadá” é o primeiro som emitido por uma criança, e por tal fato simbolizaria o primitivismo, um novo começo na arte de uma sociedade em guerra que punha em crise a cultura internacional, gerando descontentamento em muitos artistas e poetas em função da íntima relação entre a arte e a burguesia capitalista⁸.

O uso deliberado do acaso não apenas foi um recurso eficaz para a escolha do seu nome, mas sobretudo empregado nas suas produções, que visavam à contestação absoluta de todos os valores artísticos, por meio da criação gratuita, *nonsense*, desordenada e insensata⁹. Com um amplo espectro de possibilidades materiais, dentre industriais ou não, e usados sempre em modo não-convencional, facilitaram-se as trocas entre as áreas artísticas, gerando assim o primeiro reconhecimento de suas práticas híbridas¹⁰. Para os dadaístas, as obras de arte (assim como outros produtos dentro de uma sociedade burguesa e capitalista), significam mercadoria e riqueza, e por extensão, autoridade e poder. A arte dadá nasce então como um misto de ironia e revolta diante da sociedade condenada, num gesto de autodestruição pelo fato de ser a arte dependente desta mesma sociedade. As obras dadaístas ficaram por este motivo reconhecidas como *antiarte*.

Das suas ideias, há duas que são claramente influentes até os dias atuais. A primeira diz respeito ao novo foco nas intenções do artista, e que podemos ilustrar aqui por meio da proposta lançada por Picabia de uma arte “amorfa” (1913): uma arte sem representação, sem uma forma pré-estabelecida e que não é nada além de um gesto¹¹, que desloca a atenção de si para o artista que, “... também na vida, opta por ser um nômade”¹². Ou seja, nômade é o artista que não se prende mais a convenções, e que toma a própria mudança e a liberdade como lar. Com isso, assume-se que a intenção do artista é o que mais importa diante de tudo que ele faz: é arte o que ele chama de “arte”. A segunda ideia, por sua vez, se refere ao desenvolvimento

⁸ ADES, Dawn. Dadá e surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000 (tradução de Álvaro Cabral).

⁹ ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti).

¹⁰ Por “híbridas”, aqui, entendo em sentido geral os produtos artísticos das intersecções entre áreas e mídias diferentes, gerando possibilidades novas.

¹¹ Por assumir a obra como gesto, é plausível que vislumbremos aqui os prenúncios de uma *performance art* que viria a se legitimar apenas algumas décadas após.

¹² Argan, *op. cit.*, p.355.

do valor da liberdade do mundo da arte. Uma vez que haja uma consciência de que uma vida artística (especialmente para romper com as regras sociais) é de todos que assim o queiram, dá-se mais importância à arte livre, gratuita e criativa do que à técnica, chegando-se a sobrepujá-la¹³. Em outras palavras, um artista já não mais se define por dominar uma técnica, mas sim por ser ou se tornar livre. O jogo e a experimentação vão na contramão do agir utilitário e sério, característico da sociedade industrial. Quando a liberdade se torna o principal valor de referência, jogar passa a significar a seriedade do artista¹⁴.

Se verificamos as transformações nos modos de produção da arte do século XX, é possível observar que os diversos movimentos/vanguardas naquele início já não incluíam de modo exclusivo os artistas, posto que estes transitavam livremente entre os grupos. E, com o tempo, a própria noção de “movimento” perdeu seu sentido, na medida em que o artista se tornou ainda mais plural, trabalhando em uma infinidade de propostas diferentes ao longo de sua carreira, de modo que nem sempre encontramos com facilidade sua unidade de “estilo”¹⁵. Tal valor de liberdade se reflete hoje nessa gigantesca e vaga noção que reconhecemos como “arte contemporânea”, tendo sido uma de suas raízes fortalecida politicamente pela Arte Conceitual da década de 1960.

Em geral, o termo Arte Conceitual é aplicado à arte na qual “(...) a ideia é primordial e a forma material é secundária (...)”¹⁶. Isto significa que o conteúdo conceitual conduzido à mente era o que mais interessava nas propostas de artistas como Henry Flynt (1940-)¹⁷, Joseph Kosuth (1945-), Sol LeWitt (1928-2007), Ad Reinhardt (1913-1967), Jasper Johns (1930-), Robert Morris (1931-), Edward Ruscha (1937-) e outros; significa também que as formas materiais se tornavam menos interessantes para tais artistas, posto que estes procuravam dissipar o interesse tradicional do público nos aspectos visuais da obra, visando com que este fosse conduzido aos conceitos propostos. Como não havia mais restrições em termos de *status* do objeto artístico¹⁸, a imaginação dos artistas desse contexto encontrava-se muito à vontade para avançar como bem quisesse.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Stangos, *op. cit.*

¹⁶ Trad. livre de: LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973. p.vii.

¹⁷ Henry Flynt ficou, na verdade, mais conhecido por ter cunhado o termo “Arte Conceito” (no original, *Concept Art*), ainda nos anos 60, definindo-o como “...primeiro de tudo uma arte da qual o material são ‘conceitos’, como por exemplo o material da música é sonoro” [trad. livre de Lippard, *ibidem*, p.258]. Lippard compreende que as pretensões de Flynt eram menos formais e comprometidas com uma revolução nas premissas do mundo da arte, bem como da arte como mercadoria. Apesar disso, julgamos coerente aloca-lo junto ao termo que ficou mais conhecido depois: Arte Conceitual.

¹⁸ Lippard, *op. cit.*

Duchamp foi reconhecido como precedente óbvio, embora sua arte não tenha sido tomada com tanto interesse pelos artistas dos anos 60. O fervor dos artistas conceituais, assim como dos antecessores dadaístas, resistia à concepção da obra de arte como dotada de uma aura especial, e buscava uma alternativa artística independente que não pudesse ser “comprada e vendida pelo setor guloso que possuiu tudo que estava explorando o mundo e promovendo a guerra do Vietnã”¹⁹. Nesses termos, pode-se imaginar que muito pouco da arte conceitual se fez independente de uma característica mais política, uma vez que seu contexto histórico é, como já foi mencionado, de fortes implicações democráticas, haja vista à presença contemporânea (e simultânea) dos movimentos de defesa dos direitos civis, de liberdade das mulheres e de contracultura, dentre outros. Suas propostas artísticas, assim, foram intuídas para participar objetivamente em tais movimentos, obtendo também deles a reafirmação dos ideais da liberdade de expressão para essa nova concepção de arte que estava em pleno desenvolvimento.

Como vimos até aqui, a história do Dadá e da Arte Conceitual (bem como das outras vanguardas artísticas) não é precisa em nomes e datas, e também sabemos que muitos artistas ao longo da história não se permitiram rotular com tais termos. Porém, com os dois exemplos aqui apresentados, situamos um panorama geral de uma atitude mista entre forte liberdade e afronta aos cânones tradicionais, somada à impositiva afirmação da atitude do artista, visando assim a desconstruir o objeto artístico como obra de luxo, mas também a constituir obras como instrumentos/veículos de ideologias que pudessem encorpar a nova arte que buscavam. É compreensível que a liberdade e a defesa das intenções do artista tenham sido agarrados como valores em si mesmos, uma vez que o desenvolvimento futuro da arte encontraria no cerne de tais valores o substrato para o seu fortalecimento, independentemente das ideologias subjacentes.

Assim, embora seja forte a identificação política entre os dois movimentos aqui tratados, é certo que nem todos os artistas buscavam tal viés²⁰, e para os nossos propósitos julgamos que não seria prudente neste momento tomar a questão política como um critério imprescindível ou definitivo para a seleção das obras que aqui trataremos. Antes, consideremos o plano geral de liberdade que fertilizava o solo artístico do ocidente, onde muitas propostas se fizeram herdeiras dos planos comuns a estas duas vanguardas, desafiando-se muitas vezes a explorar os limites conceituais, materiais e até mesmo

¹⁹ Trad. livre. *Ibidem*. p.xiv.

²⁰ Especialmente aqueles vinculados a Clement Greenberg, um exemplo da crítica de arte que fortemente defendia o não envolvimento artístico com as ideologias políticas. Vide Lippard, 1973.

ontológicos da arte. Este será o caso das obras que aqui designamos como “Artes do Vazio²¹”. Em tais propostas, a arte não só se desvincula da materialidade (como na Arte Conceitual), mas a exclui por completo (atitude esta que poderia facilmente ser vista como uma antiarte dadaísta).

Alguns termos afins a “artes do vazio” são geradores de grandes confusões, e a principal razão é que ainda não estão precisamente distintos sob uma literatura unificada que trate não só das diferenças terminológicas, mas também de seus problemas e diferentes abordagens de análise. Dois centrais são: “arte desmaterializada” e “arte imaterial”. Apesar da dificuldade, já existem importantes discussões teóricas que contribuem para tal feito. Lucy R. Lippard²² e a Anne Cauquelin²³ nos dão os pontapés iniciais²⁴.

O termo “Desmaterialização”, por exemplo, foi cunhado por Lippard ainda nos anos 1960 sobre este fenômeno que ela veio a chamar de “desmaterialização da arte²⁵”, reconhecendo-o em John Cage e Yves Klein no mesmo contexto de desenvolvimento da Arte Conceitual. Descreveu a Desmaterialização como uma tendência de perda de interesse dos artistas pela evolução física do trabalho de arte, resultando em crescentes ênfases sobre o aspecto não-visual e os processos de pensamento na construção da obra. O termo “Desmaterialização” possui o prefixo “des”, então deve-se tomá-lo como a ação contrária à materialização. É pressuposta, portanto, como um ato posterior (à materialização). Cauquelin compreende ainda que o termo descrito por Lippard se refere ao trabalho que rejeita “... o objeto de arte único, classificado por gênero autônomo e valendo por si mesmo, segundo a tradição modernista (...)”²⁶, buscando assim o desaparecimento das marcas institucionalizantes que qualificam a Arte (com “A” maiúsculo), glorificada segundo os critérios modernistas que determinam a identificação de autores, gêneros e da Obra enquanto algo único e precioso.

Em síntese, porque no conjunto de obras descritas por Lippard há frequentemente um resíduo material que não as “desmaterializa” por completo, e porque elas assumem uma

²¹ “Arte do Vazio” (no singular) é um termo utilizado por Anne Cauquelin para se referir de maneira geral à arte desmaterializada e imaterializada em *Freqüentar os Incorporais*: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.77. A autora utiliza-o uma única vez e não chega a estabelecer uma definição. Aqui, tomamos a liberdade de seu empréstimo e definição para os nossos propósitos.

²² *Ibidem*, 1973.

²³ CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais*: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008 (tradução de Marcos Marcionilo).

²⁴ Lippard e Cauquelin serão tratadas mais aprofundadamente, juntamente a outros autores, no capítulo 2.

²⁵ No original, *the dematerialization of art*. LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. Arte & ensaios, *Revista do PPGAV/EBA/UFRJ* n.25. maio/2013 (tradução de Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade). O texto original foi escrito em 1967 e publicado na *Art International*, n.12, fev. de 1968: 31-36.

²⁶ *Ibidem*, 2008. p.62.

ideologia contrária à estabelecida nos museus e galerias, Cauquelin entende que a desmaterialização da arte se refere mais à intenção de se desmaterializar o sistema institucional da arte do que propriamente ao ato de dispensar os materiais na criação da obra.

Por sua vez, “Imaterial” é o termo que se costuma atribuir à arte associada com certo grau de espiritualidade, pureza e misticismo. A palavra possui prefixo “i”, implicando privação ou negação; no caso, de matéria. Imaterial é, então, a qualidade do que não é da natureza da matéria, que não possui existência palpável. E, por escapar à sensação, costuma ser associado a algo invisível e à espiritualidade. O termo “Arte Imaterial” é compreendido por Cauquelin como um processo que incide sobre a obra e o fazer artístico (em contraposição à desmaterialização, que para a autora, incide sobre o sistema), e que inclui um sentido místico, de pureza e desapego do elemento corporal.

Outra importante diferença entre os dois termos é que enquanto a arte da Desmaterialização busca uma renúncia aos suportes materiais dos museus e galerias, responsáveis pela fixação do sistema de mercado artístico, o mesmo não se dá com a arte Imaterial. Esta, tomada como “invisível”, clama intensamente por um contexto adequado que permita sua apresentação. Para isso, não se poupam seus recursos de publicidade e mídia, aderindo-se ao sistema²⁷.

Faz-se conveniente esclarecer também que há um segundo uso para o termo “imaterial”, que se dá no campo das relações entre arte e produção cibernética. Costuma-se referir ao virtual como “imaterial” em função da característica não-tátil do ciberespaço e seus objetos. Objetos virtuais podem não ser corporificados como os objetos do mundo, mas ainda assim apresentam-se aos sentidos por meio de dispositivos e interfaces²⁸.

Essa distinção entre “desmaterialização” e “arte imaterial” realizada por Cauquelin se refere mais às pretensões levadas a cabo pelos artistas do que o que pode ser observado de fato nas exposições. Não é uma distinção exaustiva; então, por vezes, a autora toma os dois termos juntos, indicando que determinadas obras podem existir nos entremeios dos dois grupos. Feita essa primeira distinção terminológica, note-se que ela será utilizada em letras maiúsculas quando tomada objetivamente.

Por nossa vez, “Artes do Vazio” se faz mais geral por incluir (a) as artes desmaterializadas (que desvinculam-se da materialidade com vistas a atacar a instituição da

²⁷ Cauquelin, *ibidem*.

²⁸ Haverão poucas referências ao fenômeno das Artes Virtuais deste ponto em diante, e quando for o caso, este será especificado. Aqui desambigua-se o que chamamos de Artes Imateriais, tomando-se para isso a definição de Anne Cauquelin: a arte esvaziada de materialidade e cujos propósitos se dão no campo místico.

arte), (b) as artes imateriais (cuja desvinculação da materialidade visa à sua expressão espiritual), e (c) as variantes que não possuem tais pretensões específicas, mas que fazem uso do vazio de algum modo, parcial ou completamente.

Dada a contextualização inicial, vamos a elas. Distingamos inicialmente entre o que se apresenta aos sentidos como Obra, e o Conteúdo apontado por ela. Assim, consideramos uma arte como “do vazio” se ela ou (1) se designa como uma completa ausência de materialidade, ou (2) procura expressar o vazio como seu principal conteúdo. No primeiro caso, resultar em uma *completa ausência de materialidade* significa que tais obras se propõem como arte na ausência de qualquer traço que nos possa ser recebido pelos sentidos. Aqui, o vazio é a obra. Imagine-se a exibição de uma escultura onde não há qualquer vestígio de pedra ou outro material, ou mesmo um espetáculo de dança sem um único bailarino. Não se trata de um esquecimento dos artistas sobre suas datas de se apresentarem em público, posto que um erro como esses implicaria um pedido de desculpas e, quem sabe, o oferecimento de alguma outra atração ou proposta artística no lugar. Trata-se do vazio, silêncio ou ausência deliberados enquanto a própria obra/peça de arte.

No segundo caso, o *vazio*, *silêncio* ou *ausência* são os *conteúdos apontados pela obra*. A obra não se constitui como vazia por completo, pois ainda apresenta alguma materialidade mínima (proposital pelo artista) que nos é de fato recebida pelos sentidos, e sobre a qual podemos apontar como a Obra. Por meio desta materialidade mínima que identificamos como obra pensamos sobre o vazio; então, este se faz Conteúdo. A instalação “*Porous Hands*” (2009), da artista coreana Min Jeong Seo²⁹, apresenta pares de mãos porosas e abertas em um ato de pedir, que são dispostas no espaço. O cerne da obra se encontra nos poros das mãos, feitos a partir de arroz pressionado contra a superfície das peças, e que é eliminado na sua queima. As mãos estão abertas esperando receber algo, mas seu significado vai além, posto que há nelas a marca negativa do arroz. Sendo assim, a obra é sobre *ausência de comida*. É evidente que a obra é do segundo tipo, uma vez que há a materialidade das mãos em porcelana dispostas pelo espaço. E neste caso, o vazio aparece duplamente: no espaço contido pelas mãos pedintes, cuja expressão é simbólica em nossa cultura, e no espaço negativado pela ausência do arroz, cujo impacto sob o olhar do espectador é ainda mais profundo devido ao seu caráter de continuidade física entre o arroz e o poro deixado por ele.

Alguns casos certamente se farão mais confusos entre um subtipo ou outro. Imagine-se o caso de uma tela emoldurada que se apresenta como “Retrato do Monstro do

²⁹ SEO, Min Jeong. Porous Hands. Disponível em: <<http://seo-minjeong.de/>>. Acesso em 31 de maio de 2019.

Espaguete Voador”, na qual não há qualquer vestígio de tinta. Há a materialidade mínima do objeto em madeira, lona e moldura, que é exigido numa exibição de artes visuais e à qual reconhecemos como “obra”, mas não há a tinta exigida para sua caracterização como “pintura”, quanto menos uma representação de tal figura mitológica. O foco interpretativo pode até incidir sobre o objeto em madeira e lona exposto, mas não há dúvidas de que sentirá falta da expressão pictórica da tinta. Confuso! Mas tal confusão é certamente ilustrativa do problema que vamos analisar: há um imenso grupo de obras que fazem uso da nulidade de algum modo, ou seja, tanto obras que tomam a própria ausência/vazio como obra ou peça artística, bem como casos nos quais identificamos uma materialidade mínima articulada à sua contraparte vazia. Tomaremos os casos extremos como os mais enigmáticos: aqueles que se apresentam como obras na ausência de qualquer traço material.

Alguns podem levantar a questão se artes feitas “de vazio” são possíveis, e tentar recorrer à Física para afirmar que, no mundo, não há um único espaço que seja absolutamente vazio (de átomos, ou de sons, por exemplo), assumindo que toda obra, por mais vazia que se apresente, sempre estará vinculada a um mínimo traço material. Isso pode até estar correto, mas ainda é preciso justificar como acontece nossa percepção diante de tais artes, e como as assumimos como tais. Não é necessário recorrer à Física para afirmar que o vazio “não existe”, posto que isto já está implícito na definição de “vazio”, *i.e.*, a ausência de elementos. De todo modo, é o uso desta noção (de algo inexistente) como arte (cuja premissa é existir positivamente no mundo) que prefigura o enigma das Artes do Vazio a serem trabalhadas ao longo dos capítulos que aqui se seguirão.

Assim, abordaremos os casos mais radicais como deliberadamente desafiadores à nossa compreensão e ao seu próprio reconhecimento como arte, uma vez que, aparentemente, não há diferenças entre o vazio *como* obra (vazio “artístico”) e o vazio *de* obra (vazio “comum”). O que nos caberá agora é estabelecer uma categorização e um inventário primários que nos permitam identificar a qualidade de tais ausências *como* obras.

Obras vazias de seus fundamentos

As diferentes obras do vazio propuseram-se em vários âmbitos artísticos, e aqui observaremos algumas delas. Caracterizar e classificar minimamente tais propostas enfrenta o óbvio problema de como unificar obras de arte que, material ou conceitualmente, são

compostas por e/ou denotam um completo vazio. Como encaminhamento, tomaremos como categorização primária o inverso do que propõem os nossos tipos artísticos mais comuns: (1) Artes Visuais; (2) Artes Sonoras; (3) Artes Cênicas e (4) Artes Literárias. É do nosso consenso que muitas possibilidades artísticas atuais se situam nos intermédios desses quatro tipos, e de tal modo, nossa classificação se pautará pelas quatro seguintes categorias: (1) Artes vazias de visualidade; (2) Artes vazias de sonoridade; (3) Artes vazias de apresentação; e (4) Artes literárias vazias de texto. Para reconhecer uma obra nesta ou naquela categoria, observaremos os casos segundo o fundamento principal do que cada obra promete, *i.e.*, o que a obra em questão deveria apresentar, mas não apresenta. Tais identificações não constituem uma classificação definitiva sobre tais obras, mas perfazem apenas uma mínima caracterização de toda a variedade em que as ditas Obras do Vazio se fizeram no decorrer dos anos.

(1) **Artes vazias de visualidade.** Corresponde por negação ao conjunto das artes visuais por não oferecer seu fundamento principal, que é a qualidade visual da obra. Sendo assim, obras como desenho, pintura, escultura, gravura, colagem, cerâmica, arquitetura, artesanato, fotografia e produção cinematográfica se apresentarão como vazias de visualidade caso excluam seu aspecto fundamental na exibição, que é o visual. Obras que exemplificam essa classe são:

a) *Quadrado negro* (1915), Kazimir Maliévitch (1878-1935). Um dos frequentemente considerados como precursores das ideias relacionadas ao vazio na arte é certamente Maliévitch e seu movimento suprematista russo. *Quadrado negro* se tornou célebre após a exposição *0,10* (também conhecida como “A Última Exposição Futurista”) em Petrogrado (a atual São Petesburgo). Maliévitch associa-o com o “zero das formas”, isto é, o estabelecimento de um marco entre o abandono da imitação na pintura e o recomeçar de uma nova arte, não mais figurativa, de uma criação pura. *Quadrado branco sobre fundo branco* (1918), por sua vez, foi exposto em 1919 ao lado de outras obras brancas, no qual o branco é compreendido pelo artista como uma representação do infinito (por entender o branco como permissivo ao avanço indefinido dos raios visuais. O artista chegou ainda a afirmar que o suprematismo não tratava de pintura, já que a considerava “extinta”³⁰.

³⁰ LIECHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura* - vol 14: vanguardas e rupturas. São Paulo: editora 34, 2014 (coordenação da tradução de Magnólia Costa).



Figura 1 - *Quadrado negro* (1915), Malévitch
Óleo sobre linho. 79.5 × 79.5 cm. Tretyakov Gallery, Moscow
Fonte: <https://www.independent.co.uk/>

b) *Erased De Kooning Drawing* (1953), Robert Rauschenberg. Havia já dois anos que Rauschenberg se propunha a explorar os limites da definição de arte. Sarah Roberts³¹ explica que *Erased De Kooning Drawing* foi uma tentativa do artista de desenvolver um desenho por meio de um processo de apagar. Ao tentar com alguns próprios e não se dar por satisfeito, resolveu se aproximar do já reconhecido artista Willem de Kooning (1904-1997), por quem tinha admiração, e pediu a ele um desenho para que fosse apagado. De Kooning cedeu após certa relutância. O processo de apagar tomou tempo e uma quantidade considerável de borrachas. A exposição foi realizada em 1953, contando com a folha de papel manchado numa fina moldura dourada e uma pequena placa com a inscrição “ERASED de KOONING DRAWING – ROBERT RAUSCHENBERG, 1953”, feita por Jaspers Johns. Há polêmicas a respeito de quais são exatamente os elementos que compõem a obra, pois num primeiro momento Rauschenberg pareceu se referir apenas ao desenho apagado (seus relatos atestam o sentimento de satisfação com a conclusão da obra ao terminar de apagar, e as fotografias de jornal da época o exibiam sem moldura), mas em 1988 o artista incluiu uma nota no verso, instruindo que não se deve retirar o desenho da moldura porque esta “faz parte da obra”³². Essa sugestão de que tenham tentado retirá-la mais de uma vez, e a polêmica em geral, apontam para a importância da moldura na compreensão de que se trata da obra, uma vez que o papel apagado por si só não oferece informações visuais suficientes para identificar os propósitos do artista.

³¹ ROBERTS, Sarah. *Erased de Kooning drawing*. Rauschenberg Research Project. San Francisco Museum of Modern Art. 2013. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

³² Trad. livre. *Ibidem*.



Figura 2 - *Erased De Kooning Drawing*, Robert Rauschenberg (1953)
Vestígios de desenho em papel, com moldura e etiqueta douradas. 64,14 X 55,25 X 1,27 cm
Fonte: Museu de Arte Moderna de São Francisco (EUA). <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/>

c) *Le Vide* (1958), Yves Klein (1928-1962). A famosa exposição de Yves Klein foi exibida em 28 de abril, dia do trigésimo aniversário do artista, pomposamente tendo como título completo *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*³³, na Galeria Iris Clert, em Paris. Klein manteve a galeria fechada por algumas semanas enquanto preparava o espaço com uma cor azul opaca nas janelas e portas. Uma cortina azul emoldurava a entrada, ladeada por dois guardas republicanos. Distribuiu 3500 convites que garantiam a livre entrada para honrosamente presenciar “...um lúcido e positivo advento de um certo reino do sensível³⁴”, e os demais deveriam pagar 1500 francos para serem admitidos. A exposição durou 17 dias, e na abertura, grupos de dez pessoas deveriam entrar por vez num espaço de tempo de três minutos. Com um guardanapo e um coquetel azuis na mão, o que as pessoas presenciavam lá se resumia a uma pequena mesa e uma vitrine vazia³⁵. Em seu texto “A superação da problemática da arte”, Klein afirma que buscava, com *Le Vide*, criar “...um ambiente, um clima pictórico real, e por isso mesmo, invisível³⁶”, trabalhando na pintura branca das paredes com materiais de qualidade “como se estivesse pintando um grande quadro³⁷”, tudo em branco para “...receber o clima pictórico da sensibilidade do azul imaterializado³⁸”. Yves Klein era interessado em teorias cosmogônicas e filosofias orientais, de onde pode ter utilizado um sentido sagrado para a noção de “vazio”: como sendo um vazio que faz nascer todas as coisas, ao mesmo tempo origem e fim³⁹. Cabe considerar ainda que o vazio de Klein pode ser tomado em si mesmo, sem qualquer referência exterior, assim como o *real* foi tomado como obra de arte em diversos modos pelos Novos Realistas, grupo que o artista ajudou a construir em 1960.

³³ Trad. livre do francês: “A especialização da sensibilidade ao estado matéria prima em sensibilidade pictorial estabilizada, O Vazio”.

³⁴ No convite, o texto original assinado pelo crítico de arte Pierre Restany: “Iris Clert invites you to honor, with all your affective presence, the lucid and positive advent of a certain reign of the sensitive. This manifestation of perceptive synthesis confirms Yves Klein’s pictorial quest for an ecstatic and immediately communicable emotion. (Opening, 3 rue des Beaux-Arts, Monday, April 28, 9pm – 12:00)”. BARTLETT, Sarah M. *The careful crafting of a utopia: Yves Klein and the anthropometric event of March 9, 60*. 2016. Honor thesis in Art History, Whashington and Lee University, March 25, 2016. p.32. Disponível em: https://repository.wlu.edu/bitstream/handle/11021/33555/RG38_Bartlett_theses_2016.pdf?sequence=1. Acesso em 11 de setembro de 2016.

³⁵ Idem.

³⁶ Liechtenstein, *ibidem*, p.131.

³⁷ *Ibidem*, p.133.

³⁸ *Ibidem*, p.134.

³⁹ Argan, *op cit*.

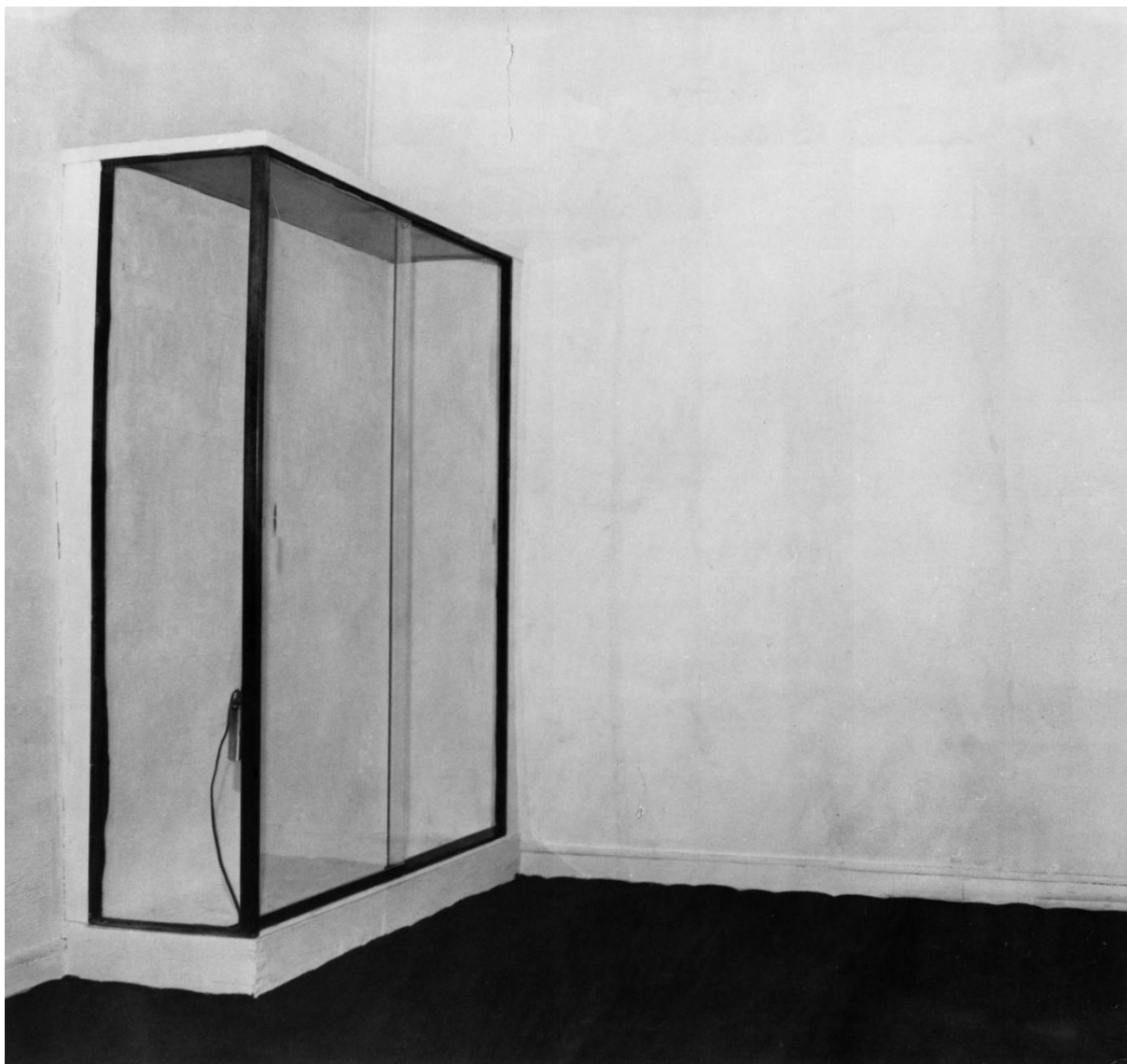


Figura 3 - *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*, Yves Klein (1958)
Galeria vazia
Fonte: <http://www.yvesklein.com/>

- d) *No Title (Transparent Film #2)* (1967), Christine Kozlov (1945-2005). Um carretel de filme branco, de 16 mm, em recipiente de metal. Baseia-se num filme anterior, denominado *No Title (Black Film #1)* (1965), sendo este de 8 mm, fechado em uma lata de metal. Nenhum dos dois foi feito para ser rodado⁴⁰. A artista ainda propôs como obra *This is not art* (1969): uma folha de papel com essa mesma inscrição, “isto não é arte”, emoldurada. Brinca-se assim com uma espécie de paradoxo entre ser e não ser uma obra ao mesmo tempo. Outra obra de Kozlov é *271 Blank Sheets of Paper Corresponding to 271 Days of Concepts Rejected* (1968): uma pilha de 271 folhas de papel em branco para representar o abandono de 271 conceitos⁴¹.



Figura 4 - *No Title (Transparent Film #2)*, Christine Kozlov (1967)
Branco - 16mm
Fonte: <https://www.henry-moore.org/>

⁴⁰ Informações extraídas do museu The No Show Museum: NO SHOW MUSEUM. Christine Kozlov. Disponível em: <<http://www.noshowmuseum.com/en>>. Acesso em: 10 abr. 2107.

⁴¹ *Ibidem*. Lippard, 1973.

e) *Show in advance of its existence* (1989), Henry Flynt. Foi a exposição divulgada em 1991, por ocasião da visita de Henry Flynt à primeira fundação italiana dedicada à arte contemporânea, a Fundação Mudima, em Milão, no dia 10 de junho de 1989. Nesta data, Flynt tirou cinco fotos de um grande espaço vazio da galeria. A obra se tornaria “realizada” por meio do anúncio no pôster, da publicação da Exposição e de uma ou mais fotos em *Flash Art*⁴². Isto poderia acontecer a qualquer momento depois que comunicasse a proposta ao fundador do espaço Mudima, Gino di Maggio, o que ocorreu em 3 de dezembro de 1990. A questão é que as fotos como documentação da exposição já haviam sido tiradas há pouco mais de um ano. No pôster, lê-se:

Quando você vir isto, a exposição já acabou. Ela ocorreu antes de ter sido constituída, quando ninguém sabia que estava ocorrendo. A exposição está documentada por fotos que eu tirei antes dela ter existido. Este pôster estabelece a exibição. [Vide a Figura 5]

Possivelmente, Flynt acreditava que o ato propositivo de planejar e anunciar oficialmente uma exposição era suficiente para constituir sua existência. Deste modo, quando a divulga, ele “realiza” no passado a exposição no Mudima, mesmo que em tal data ninguém soubesse ou obra alguma tivesse sido exposta. Ainda assim, a exposição não existia antes de seu anúncio e divulgação de fotos, como o fez em 1991.

⁴² FLYNT, Henry. *Show in advance of its existence*. Disponível em: <<http://www.henryflynt.org/overviews/showinadvance.html>>. Acesso em 07 de junho de 2018.

HENRY FLYNT

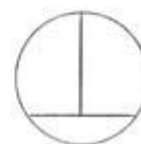
SHOW IN ADVANCE OF ITS EXISTENCE



When you see this, the show is over.
 It occurred before it was constituted, when no one
 knew it was occurring.
 The show is documented by photos which I took
 before it existed.
 This announcement establishes the show.

Henry Flynt

MUDIMA
 Milano
 10 June 1989



Announcement

-- -- 1991

f) *Bienal do Vazio* (2008), curadoria de Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita. A 28ª Bienal de São Paulo propôs uma atitude de manter vazio o 2º andar do Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque do Ibirapuera. As demais áreas abrigaram performances, vídeos, livros, obras de arte mais tradicionais e conferências sobre política e economia voltadas para a cultura. Mesmo com várias atividades, o vazio do 2º andar nomeado como “Planta Livre” e defendido pela Bienal como a materialização de “[...] um gesto de suspensão da mostra e de busca por novos conteúdos e configurações⁴³” gerou polêmica, e o evento como um todo ganhou um reconhecimento histórico como a “Bienal do Vazio”. Em entrevista dada em 12 de setembro de 2008⁴⁴, cerca de um mês antes da abertura da Bienal, Ivo Mesquita explica que o vazio não se faz como tema para a Bienal, mas sim como uma “parte da estratégia de seu projeto curatorial que reconhece a necessidade da Bienal passar por uma nova reflexão de sua perspectiva, especialmente em razão de uma crise no sistema de arte”⁴⁵. Ele considera a desproporção entre a enorme infraestrutura montada pela Bienal diante do público que se mantém pequeno há anos (cerca de 10% da população da cidade), do excesso de produção que fica confinada no seu pavilhão e da necessidade de se repensar sua função expositiva diante do panorama internacional globalizado e atual descentralização com a Bienal do Mercosul.



Figura 6 - *Bienal do Vazio*, Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita (2008)
Fonte: Arquivo Histórico Wanda Svevo

⁴³ XXVIII BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a dezembro de 2008. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345>. Acesso em 01 de setembro de 2016.

⁴⁴ Entrevista concedida a José Bueno de Souza para a UOL, podendo ser visualizada em <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/ultnot/2008/09/12/ult4326u1110.jhtm>.

⁴⁵ *Ibidem*.

- g) *Sem titolo* (1991), Maurizio Cattelan. Não menos controversa que as anteriores, nesta Cattelan registrou na delegacia mais próxima - logo na noite anterior à abertura de uma exposição na qual participaria - o roubo de uma obra de arte "invisível". Com alguma persuasão, conseguiu que o policial produzisse o relatório legal, que foi emoldurado e instalado na galeria⁴⁶.

**QUESTURA
DI FORLÌ**

OGGETTO: Verbale di denuncia di patito furto sporta da:
CATTELAN Maurizio, nato a Padova il 21.9.1960 ivi residente
 in via U. Foscolo al civico 22/A, domiciliato in Forlì in
 via Maroncelli al civico nr; 15 tel. 0543/23865.-


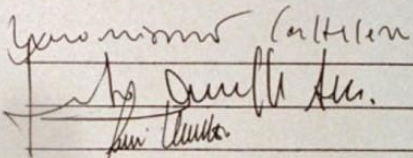
L'anno 1991, addì 22 del mese di **Marzo** alle ore **08.25**, negli Uffici
 della Squadra Mobile della Questura di Forlì.=====
 Innanzi a Noi sottoscritti Ufficiali ed Agenti di P.G., appartenenti
 alla suindicata Squadra Mobile, diamo atto che é "presente **CATTELAN Mau-
 rizio**, in oggetto meglio generalizzato, il quale per ogni effetto di
 legge denuncia quanto segue:=====

Ieri sera 21.3.91, parcheggiavo l'auo della mia ragazza **GIAMBI Patri-
 zia**, in questa via P. Maroncelli, alle ore 20.30, la stessa non era
 chiusa a chiave.L'auto targata FO 453979 e una GOLF WV.=====


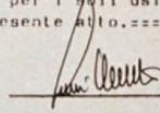
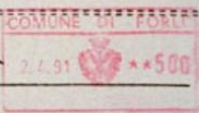
===== All'interno dell'autovettura si trovava un
 paccp nel cui interno c'era un opera "**INVISIBILE**" la stessa ha un
 valore affettivo e doveva partecipare ud una mostra a Milano.=====

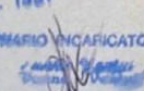
A.D.R.=L'auto, non é assicurata.=====

A.D.R.=Non ho sospetti su alcuno.=====

A richiesta dell'interessato e per i soli usi consentiti dalla
 legge si rilascia copia del presente atto.=====

COMUNE DI FORLÌ
 Insieme alle copie, composte di fogli n. 1
 e consegnate all'originale.
 Forlì **02 APR. 1991**
 IL FUNZIONARIO INCARICATO


In carta semplice,
 a richiesta dell'interessato,
 per via **EST UTAB**

Figura 7 - *Sem título*, Maurizio Cattelan (1991)

Relatório policial de obra de arte invisível roubada. 29,2 X 21 cm.

Fonte: Galeria Perrotin. Vide: https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/untitled/1438

⁴⁶ PERROTIN, Galeria. Maurizio Cattelan. Disponível em:

<https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/untitled/1438>. Acesso em 31 de março de 2019.

(2) Artes vazias de sonoridade. Correspondem ao negativo do conjunto de Artes Sonoras, mais amplo do que a clássica categoria da Música por abarcar todas as suas variantes tradicionais, mas também as vertentes mais contemporâneas, como eletroacústica, paisagens sonoras, dentre outras. As artes aqui se fazem vazias de sonoridade quando pretendem se encontrar na classe de artes sonoras, mas não apresentam seu fundamento principal: o som.

a) *4'33"* (1952), John Cage. Uma partitura de três pausas, que somadas constituem quatro minutos e trinta e três segundos de puro silêncio, por meio da qual o reconhecido pianista David Tudor a interpretou no Woodstock Festival de 1952 em Nova York. Tudor se sentou ao piano, abriu a tampa do teclado e permaneceu silenciosamente por trinta e três segundos. Em seguida, fechou a tampa. Reabriu-a. Permaneceu silenciosamente por completos dois minutos e quarenta segundos. Fechou a tampa e a reabriu mais uma vez, sentando-se silenciosamente por mais um minuto e vinte segundos. Fechou a tampa pela última vez e saiu do palco. Pritchett⁴⁷, estudioso de John Cage – o autor desta peça silenciosa –, avalia que por possuir maestria no instrumento e seriedade no propósito, Tudor apresentou um tipo adequado como performer. A peça, denominada *4'33"*, foi uma pretensão do músico de escrever uma partitura como constituída exclusivamente de silêncio. Até hoje, qualquer um que reconheça o nome de Cage provavelmente estabelecerá a relação direta com sua “criação” silenciosa. Cage, apesar disso, argumentou em favor de sua obra apontando para a importância não do silêncio, mas dos sons no ambiente ocupado pelos espectadores. Tinha, assim, a pretensão de “levar outras pessoas a sentir que os sons de seu ambiente constituem música que é mais interessante do que a música que eles ouviriam caso fossem a um concerto⁴⁸”. Cage chegou a afirmar que “não há tal coisa como o silêncio. O que pensavam ser o silêncio [em *4'33"*] estava repleto de sons acidentais⁴⁹”. Não obstante às suas pretensões, *4'33"* ainda é uma obra vazia. Cage apresentou uma partitura para guiar o músico, dividiu-a em três atos, e em todos eles, Tudor era instruído a não tocar seu instrumento. Era a ausência de sons produzidos por ele, gerando assim silêncio, que deveria guiar o espectador aos ruídos, como John Cage desejara. A proposta ainda hoje faz tanto sucesso que podemos

⁴⁷ PRITCHETT, James. What silence taught John Cage: the story of *4'33"*. In.: Robinson, Julia; Bois, Yves-Alain, Kotz, Liz; Joseph, Brandon W(orgs). *The anarchy of silence: John Cage and the experimental art*. Museu D'art Contemporani de Barcelona (March 1, 2010).

⁴⁸ Tradução livre de “I have felt and hoped to have led other people to feel that the sounds of their environment constitute a music which is more interesting than the music which they would hear if they went into a concert hall”, em KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 2a. edição. New York: Routledge, 2003. p.78.

⁴⁹ Tradução livre de “There’s no such thing as silence. What they thought was silence [in *4'33"*], because they didn’t know how to listen, was full of accidental sounds”, *ibidem*, 2003.

encontrar inúmeras versões populares da 4'33" em instrumentos e estilos variados, como piano, quarteto de cordas, percussão, saxofones, *acapella*, orquestras completas, banda de rock, coral, *beatbox*, incluindo uma versão para geladeira⁵⁰ e outra executada por um gato⁵¹.

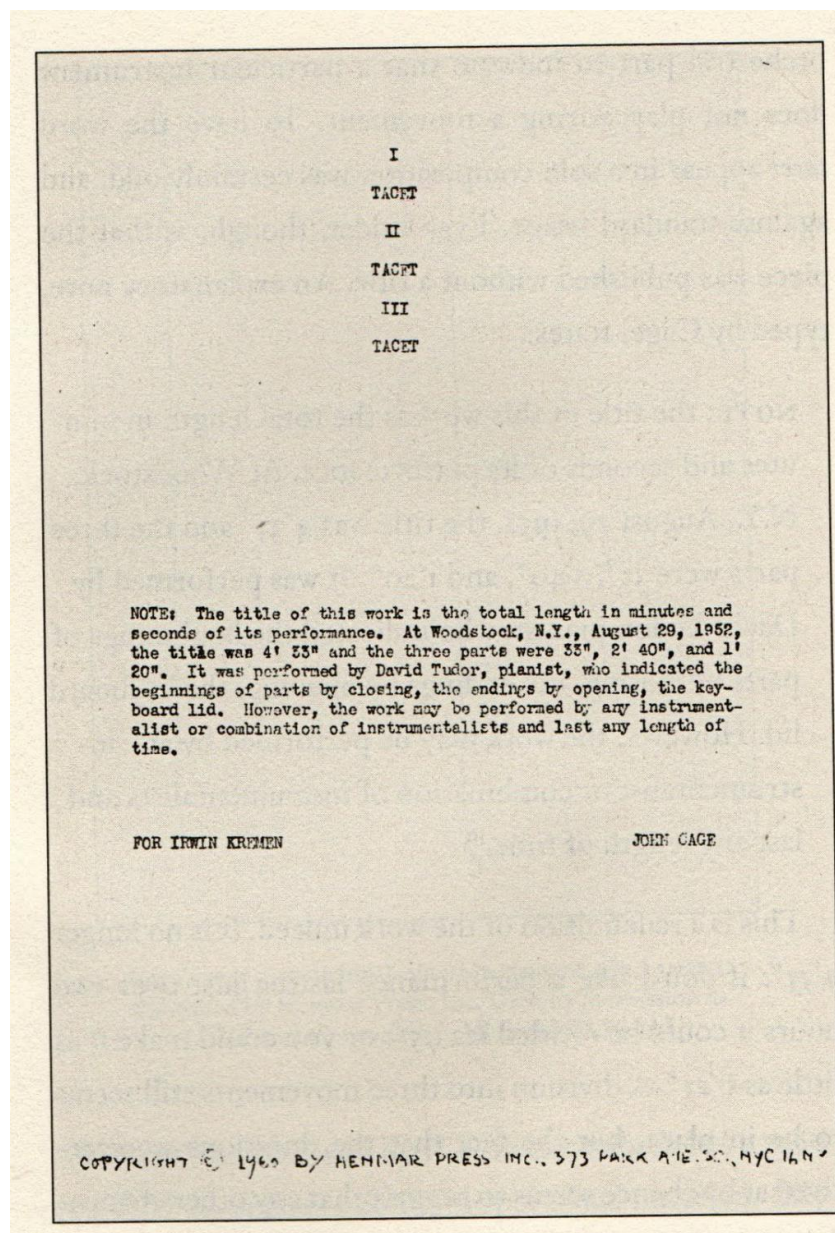


Figura 8 - Partitura de 4'33", John Cage (1952)

Fonte: <https://crosseyedpianist.com/tag/musicart-london/>

⁵⁰ "John Cage's 4'33" Performed on a Refrigerator". Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Gjj9VBcLQJ8>> Acesso em 31 de maio de 2017.

⁵¹ "NOLA The Cat Performs John Cage's 4'33". Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YpZekJDrbvc>>. Acesso em 31 de maio de 2017.

- b) *0'00"* (1962), John Cage. Com estreia em 24 de outubro em Tóquio, essa foi a composição reconhecida como a continuação de *4'33"*, considerada difícil de ser compreendida⁵². Sua primeira performance consistiu em escrever a sentença que orienta a peça: “Em uma situação com amplificação máxima (sem *feedback*), execute uma ação disciplinada⁵³”. No dia seguinte, Cage acrescentou mais quatro qualificações: (1) o artista deveria permitir quaisquer interrupções da ação; (2) a ação deveria preencher uma obrigação aos outros; (3) a mesma ação não deveria ser usada em mais de uma execução e não deveria ser a execução de uma composição musical; e finalmente, (4) o artista não deveria prestar atenção à situação na qual ele se encontra, independentemente de ser eletrônica, musical ou teatral⁵⁴. Parte do problema é que *0'00"* não parece ser música em qualquer sentido do termo, se aproximando mais do que reconhecemos hoje como sendo performance artística⁵⁵.

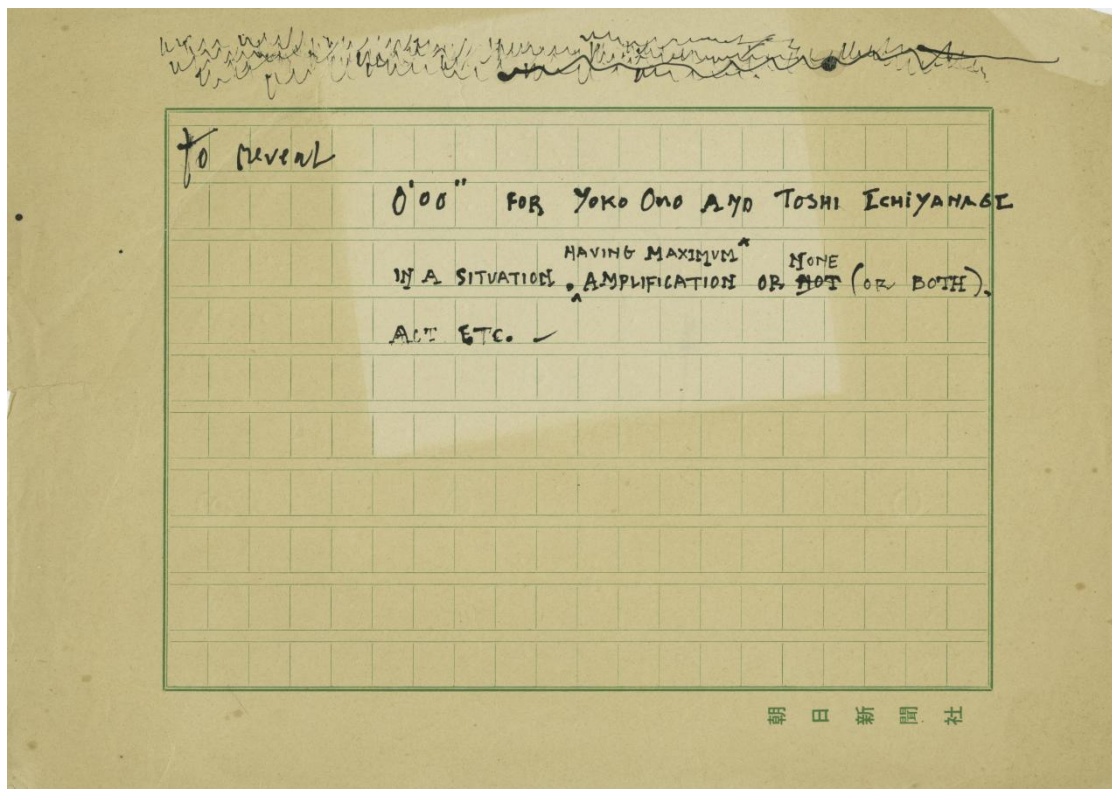


Figura 9 - Manuscrito referente à obra *0'00"*, John Cage (1962)

"To be performed any way by anyone."

Fonte: New York Public Library - <http://exhibitions.nypl.org/johncage/taxonomy/term/72>

⁵² PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. Cambridge: Press Syndicate of the University, 1993.

⁵³ Trad. livre de "In a situation provided with maximum amplification (no feedback), perform a disciplined action". Vide: http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=18.

⁵⁴ *Ibidem*. Pritchett, 1993.

⁵⁵ *Ibidem*.

- c) *The Wit and Wisdom of Ronald Reagan* (1980), Stiff Records⁵⁶. Foi um álbum satírico lançado pela gravadora Stiff Records, possivelmente logo após Ronald Reagan ter vencido as eleições presidenciais nos Estados Unidos. Cada um dos lados do disco, denominados *The Wit* e *The Wisdom* (algo como “A Sagacidade” e “A Sabedoria”) era inteiramente composto por faixas silenciosas.



Figura 10 - Encarte do disco *The Wit and Wisdom of Ronald Reagan*, Stiff Records (1980)
Fonte: <https://www.discogs.com/No-Artist-The-Wit-And-Wisdom-Of-Ronald-Reagan/release/1421098>

⁵⁶ STIFF-RECORDS. The wit and wisdom of Ronald Reagan. Disponível em: <http://www.stiff-records.com/stiff-artists/the-wit-and-wisdom-of-ronald-reagan/>. Acesso em: 10 de out. 2016.

- d) *Volvo*, 1980's. Consta na Library Stack⁵⁷ a existência desta banda de rock'n roll holandesa que nunca tocou, apresentou-se ou gravou algo. Curiosamente, o único documento encontrado sobre sua existência é fornecido por uma organização independente chamada Fake Music⁵⁸ que se diz “continuamente consciente” de artistas que promulgaram falsidades em seu trabalho, e por isso se propõem a “não reeditar os trabalhos desses artistas sem importância para que eles possam permanecer na obscuridade”. Apesar de sua aparente rejeição, seria a banda *Volvo* criada pela Fake Music?

Fake Music Re-Anticipations

VOLVO Complete Catalog
FMR -001
Released 11/2/2014

We are proud to present as the first nonreissue in our Re-Anticipations series the lack of a catalog of VOLVO, a Dutch rock-and-roll band who in the 1980s did not play, perform, or record. We are happy not to offer their work in any medium for new generations neither to listen to nor enjoy.

We appreciate your support.

fakemusic.org
Chicago, Los Angeles, New York

Figura 11 - Documento da Fake Music sobre a banda *Volvo*.

Fonte: <http://fakemusic.org/mp3s/fmr001.pdf>

⁵⁷ Library Stack apresenta-se como uma plataforma independente de publicações digitais para obras de arte efêmeras e documentos raros. Disponível em: <<https://www.librarystack.org/about>>. Acesso em: 23 de mar. 2019. Vide também a página: <<https://www.librarystack.org/fmr-001-volvo-complete-catalog/>>.

⁵⁸ FAKE MUSIC. Volvo. Disponível em: <<http://fakemusic.org/>>. Acesso em: 23 de mar. 2019.

(3) Artes vazias de apresentação. Este seria o contrário para a classe das Artes Cênicas, que aqui tomamos como o conjunto de obras ou peças que dependem da ação do corpo frente ao público para se materializarem. Elas compreendem as formas de teatro, dança e ópera clássicas, mas também as vertentes do circo, da comédia, da performance e dos *happenings*, dentre outras. Podemos tomá-las como vazias de apresentação quando suas pretensões como obras de arte se fazem na ausência de qualquer corpo artístico para executar a peça, deixando o público diante do palco vazio.

a) *Relâche* (1924), de Erik Satie (1866-1925) e Francis Picabia. Contou com a participação de Duchamp. É possivelmente a primeira performance intermídia por envolver elementos de filme, dança e cenário que subvertiam as expectativas do público. Seu título corresponde à palavra francesa “*relâche*”, utilizada para se referir ao cancelamento ou suspensão momentânea de apresentações em um teatro. Lushetich⁵⁹ explica que a peça *Relâche* se relaciona com o autocancelamento de duas formas: primeiro por romper com a separação habitual que isola uma execução de balé do resto da vida, incluindo a área de palco, a coreografia, a luz e a organização temporal em atos e interlúdios. Segundo, por literalmente cancelar sua estreia no Teatro dos Campos Elíseos em Paris, no dia 27 de novembro, por ocasião de enfermidade do bailarino protagonista Jean Börlin, fazendo assim com que a estreia fosse postergada para 04 de dezembro. Considera-se a sua não-ocorrência em 27 de novembro como uma performance.

⁵⁹ LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary performance: reformatting reality*. London: Palgrave, 2016.

LES BALLETS SUÉDOIS DONNERONT
 LE 27 NOVEMBRE
 AU THÉÂTRE DES CHAMPS ÉLYSÉES

“ RELÂCHE ”

BALLET
 INSTANTANÉISTE

EN DEUX ACTES, UN ENTR'ACTE CINÉMATOGRAPHIQUE
 ET LA QUEUE DU CHIEN
 PAR

FRANCIS PICABIA

MUSIQUE
 D'

ERIK SATIE

CHORÉGRAPHIE DE JEAN BORLIN

Apportez des lunettes noires et
 de quoi vous boucher les oreilles.

RETENEZ VOS PLACES

Messieurs les ex-Dadas sont priés de venir manifester et surtout de crier : « A BAS SATIE ! A BAS
 PICABIA ! VIVE LA NOUVELLE REVUE FRANÇAISE ! »

“ 391 ” Dépositaire “ AU SANS PAREIL ”
 N° 19 27, Avenue Kléber, PARIS
 PRIX : 2 FRs Le Gérant, PIERRE DE MASSOT

3. Advertisement for *Relâche* from No. 391 of Picabia's Journal de l'Instantanéisme, November 1924.

- b) *One Year Performance* (1985-1986), Tehching Hsieh. Este artista é conhecido por suas performances de longa duração (em sua maioria, anuais). Nessa proposta, através de um documento assinado, ele proibiu a si mesmo de fazer arte, falar sobre arte, ver arte, ler sobre arte e ir a galerias e museus de arte por um ano. Ou seja, sua obra é não se relacionar de qualquer maneira com arte, nem como observador, nem falando ou lendo sobre, mas tão somente vivendo durante o período estipulado⁶⁰.

JULY 1, 1985

STATEMENT

I, TEHCHING HSIEH, PLAN TO DO A ONE YEAR PERFORMANCE.

I ■ NOT DO ART, NOT TALK ART, NOT SEE ART, NOT READ ART,

NOT GO TO ART GALLERY AND ART MUSEUM FOR ONE YEAR.

I ■ JUST GO IN LIFE.

THE PERFORMANCE ■ BEGIN ON JULY 1, 1985 AND CONTINUE UNTIL

JULY 1, 1986.

Tehching Hsieh

TEHCHING HSIEH

NEW YORK CITY

Figura 13 - Documento que estabelece *One Year Performance*, Tehching Hsieh (1985-86)

Fonte: <http://www.noshowmuseum.com/>.

⁶⁰ HSIEH, Tehching. One year performance. Disponível em: <http://www.tehchinghsieh.com/>. Acesso em 07 de junho de 2018.

c) *Do nothing* (2004, 2005, 2010), Ed Young. Leia-se sua própria descrição:

Eu fui convidado a ir para Vooruit em Gent [Bélgica] para fazer parte de um evento [como artista]. Decidi não fazer absolutamente nada. Passei a maior parte dos meus dias dormindo, relaxando no bar e assistindo meus colegas artistas trabalharem. Eu também joguei Playstation. Eu decidi limitar a performance para 5 edições, de forma a não executá-la o tempo todo. Eu fui convidado a executar a peça no Castelo di Rivoli em 2005, e novamente no Cradle of Humankind em 2010. Presenteei com uma na edição do curador Andrew Lambrecht por seu aniversário.⁶¹

Assim como na *One Year Performance* de Tehching Hsieh descrita anteriormente, em *Do nothing*, Ed Young se aproxima da vivência banal do cotidiano como forma de performance. Há uma curiosa diferença entre as duas, na medida em que *One Year Performance* proíbe o artista de se relacionar com arte, mas tal vivência é que precisamente constitui a sua proposta de arte, imersa no mesmo cotidiano não-artístico de um sujeito qualquer. Em *Do nothing*, por sua vez, Ed Young executa as mesmas vivências banais de Tehching Hsieh, porém imersas no contexto que é artístico de antemão. É curioso que as duas vivências banais propostas pelos dois sejam tidas como artísticas por eles, as duas se desenvolvem em contextos aparentemente contrários (um artístico e outro nada artístico), e ambas não se diferenciam em nada da vida dos cidadãos comuns.



Figura 14 - Fotografia de Ed Young executando *Do Nothing*, 2010
Fonte: <http://www.noshowmuseum.com/en/2nd-b/ed-young#1>

⁶¹ Trad. livre de: “I was invited to Vooruit in Gent to take part in a show. I decided to do absolutely nothing. I spent most of my days sleeping in, relaxing at the bar and watching my fellow artists work. I also played some playstation. I decided to edition the performance to 5, in order not to perform it all the time. I was invited to perform the piece at The Castello di Rivoli in 2005. And again at the Cradle of Humankind in 2010. I gifted one in the edition to curator Andrew Lamprecht for his birthday”. YOUNG, Ed. *Do nothing*. Disponível em: <<http://www.edyoungwork.com/projects/do-nothing/>>. Acesso em 13 jun 2017. Cradle of Humankind é um sítio arqueológico situado ao noroeste de Joanesburgo, na África do Sul.

- d) *Telepathic Piece* (1969), Robert Barry (1936-). Pouco se sabe dos detalhes desta obra (que aqui identificamos como uma performance, embora esta talvez não tenha sido a intenção de Barry) realizada na Exposição Simon Fraser em Burnaby (Canadá), entre maio e junho de 1969. Barry a apresentou com a seguinte sentença: “Durante a exposição eu tentarei comunicar telepaticamente uma obra de arte, cuja natureza é uma série de pensamentos que não são aplicáveis à linguagem ou à imagem⁶²”. Ao terminar o evento, a informação sobre a obra foi registrada no catálogo. Antes dessa peça, Barry já havia trabalhado em propostas artísticas com a utilização de ondas de rádio e campos magnéticos.

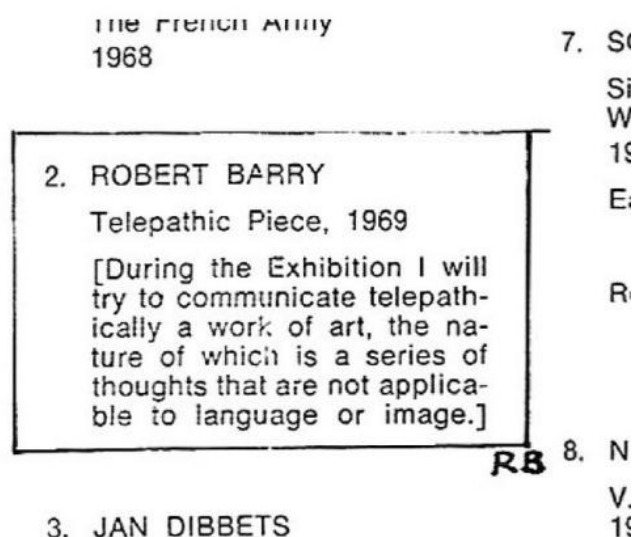


Figura 15 - Descrição em catálogo da peça *Telepathic Piece*, Robert Barry (1969)
Fonte: <https://charlotteabrahamart.wordpress.com/>

⁶² *Ibidem*. Lippard, 1973, p.98.

e) *Movimento da Não-Dança* (90's), Orazio Massaro, Boris Charmatz, Jérôme Bel e outros. Esta não foi somente uma peça, mas um movimento inteiro que propôs o não-dançar, oferecendo uma série de outras atividades em troca, como ler, atuar, proferir uma palestra, ou executar uma obra visual. Tal movimento foi lançado a partir da peça *Volare* no Festival de Dança de Montpellier (1990), desenvolvida - embora não-coreografada - por Massaro, sendo a primeira vez que seis dançarinos sobem ao palco para não dançar⁶³. O termo “*non-danse*” havia sido cunhado por um crítico francês que estava descontente com o fato de que alguns coreógrafos/dançarinos frequentemente evitavam a investigação intelectual, insinuando que havia uma dança real⁶⁴. Charmatz, por sua vez, compreendia sua geração como questionadora da forma como a dança era praticada, e tomou a crítica de um modo salutar; para ele, a dança já era um espaço intelectual. Jérôme Bel se tornou o praticante da não-dança mais conhecido na França.

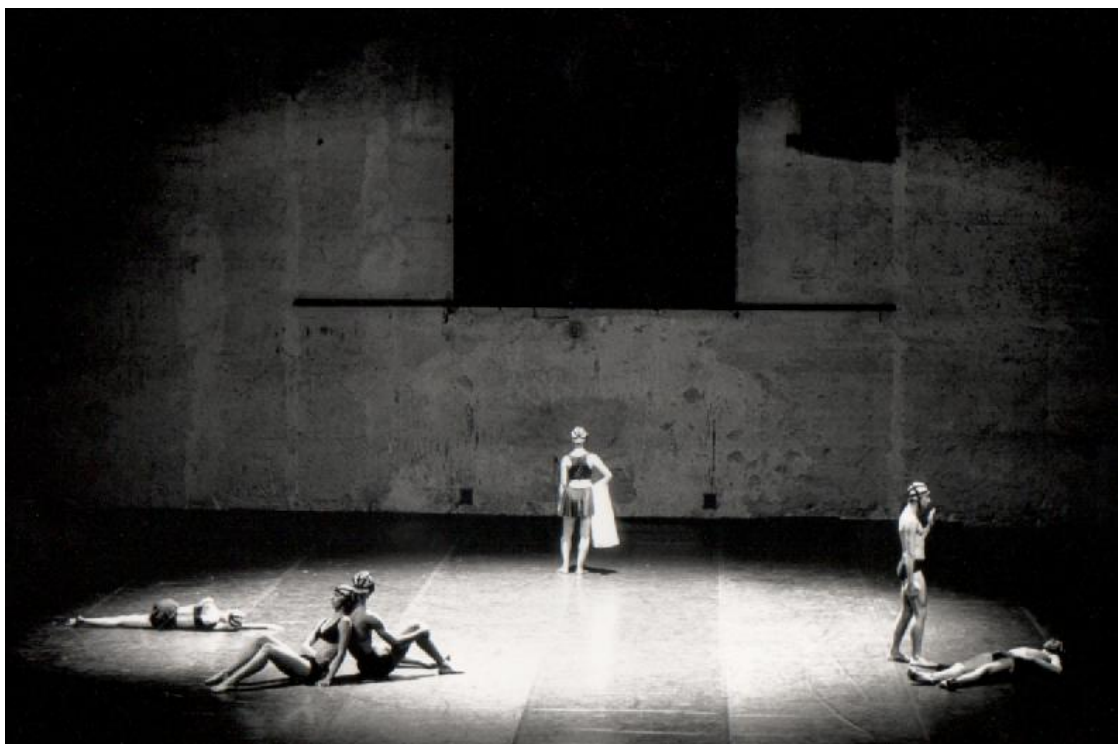


Figura 16 - Fotografia de *Volare*, Orazio Massaro (1990)

Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Volare.png>

⁶³ CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 3. ed. UK: Routledge, 2017.

⁶⁴ CAPPELLE, Laura. Interview: Boris Charmatz on dance and non-dance. Financial Times. 2017. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/cfcbd4b2-3190-11e7-9555-23ef563ecf9a>>. Acesso em 01 de abril de 2019.

(4) Artes literárias vazias de texto. Corresponde por negação ao conjunto da literatura por não oferecer seu fundamento principal, que é o texto. Poemas, romances, crônicas, contos, fábulas, ensaios, dentre outros, que não apresentam o fundamento da leitura, podem ser incluídas nesta categoria.

a) *Silencio* (1954), Eugen Gomringer (1925-). Reconhecido como um dos fundadores e divulgadores da Poesia Concreta ao lado dos irmãos Campos e Décio Pignatari, o poeta suíço-boliviano Gomringer concebeu o poema *Silencio* como uma de suas “Constelações”, uma configuração da poesia concreta desenvolvida por ele. No poema, explora-se a relação entre o conteúdo denotado pela palavra “silêncio” e o silêncio real expresso pela ausência da palavra no centro do poema. A história de publicação de *Silencio* é marcada por alguns intrincados detalhes de tradução, locais de publicação e datas⁶⁵. Toma-se como a primeira versão a realizada em espanhol, a mesma que pela qual o poema se tornou internacionalmente reconhecido. Algumas fontes (tal como Stephen Bann⁶⁶) datam-no como sendo de 1953, e outras, como sendo de 1954 (a exemplo de Emmett Williams⁶⁷). O poema também foi traduzido e publicado em inglês (*silence*) e alemão (*schweigen*).

⁶⁵ McCaffery, Steve. Politics, context and the constellation: a case study of Eugen Gomringer’s ‘Silencio’. *European Journal of English Studies*, 2013, vol.17:1, pp.10-22. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13825577.2013.758416?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em 01 abr. 2019.

⁶⁶ BANN, Stephen (ed.). *Concrete poetry: an international anthology*. London: London Magazine, 1967.

⁶⁷ WILLIAMS, Emmett (ed.). *An anthology of concrete poetry*. New York: Something Else Press, Inc., 1967.



Figura 17 - Eugen Gomringer em frente ao seu poema concreto *Silencio* (1954)
Fonte: <https://jungle.world/artikel/2018/06/die-gewahrte-fassade>

- b) *Untitled poem* (1913), Vasilisk Gnedov (1890-1978). Consiste no último dos poemas publicados em “Смерть искусству” [leia-se *Smert' iskusstvu*], que significa “Morte da Arte”⁶⁸. O conjunto de quinze poemas de uma página cada são rotulados como “Poema 1”, “Poema 2” etc, e possuem um título de apenas uma palavra, com exceção do poema 14, que é não titulado. Em geral, os poemas se consistem de linhas simples. O que se faz mais interessante nesta série de poemas são os três últimos. Eles apresentam uma progressão de uma palavra única (no poema 13), para uma letra (no 14, e esta corresponde à última letra do alfabeto russo: “Ю”), e então para o vazio pleno no poema final, cujo rótulo é “поэма конца” [*Poema Kontsa* (15) ou *Poema do Fim* (15)], sugerindo uma morte gradativa. O conjunto foi declamado diversas vezes, acompanhado de gestos com o braço⁶⁹.



Figura 18 - Capa de *Smert' iskusstvu*.

Publicação pela Petersburgskii Glashatai

Fonte: National Gallery of Australia: <https://artsearch.nga.gov.au/detail.cfm?irn=41260>

⁶⁸ Tradução livre.

⁶⁹ Mais informações podem ser encontradas na página Monoskop, disponível em: <https://monoskop.org/Vasilisk_Gnedov>. Acesso em: 05 abr 2019.

- c) *The unsuccessful self-treatment of a case of "writer's block"* (1974), Dennis Upper. Trata-se de um artigo acadêmico de Psicologia sobre bloqueio criativo, publicado em 1974 na revista *Journal of Applied Behavior Analysis*. Qual a razão de estar aqui? Não há uma única linha de conteúdo além dos elementos formais para publicação científica, como cabeçalho com título e dados da revista, incluindo-se ainda uma nota bem-humorada de um revisor. O artigo tornou-se um símbolo de humor na ciência, e sua atitude se aproxima do conjunto de obras vazias que estamos tentando delinear.

JOURNAL OF APPLIED BEHAVIOR ANALYSIS 1974, 7, 497 NUMBER 3 (FALL 1974)

THE UNSUCCESSFUL SELF-TREATMENT OF
A CASE OF "WRITER'S BLOCK"¹

DENNIS UPPER

VETERANS ADMINISTRATION HOSPITAL, BROCKTON, MASSACHUSETTS

REFERENCES

¹Portions of this paper were not presented at the 81st Annual American Psychological Association Convention, Montreal, Canada, August 30, 1973. Reprints may be obtained from Dennis Upper, Behavior Therapy Unit, Veterans Administration Hospital, Brockton, Massachusetts 02401.

Received 25 October 1973.
(Published without revision.)

COMMENTS BY REVIEWER A

I have studied this manuscript very carefully with lemon juice and X-rays and have not detected a single flaw in either design or writing style. I suggest it be published without revision. Clearly it is the most concise manuscript I have ever seen—yet it contains

sufficient detail to allow other investigators to replicate Dr. Upper's failure. In comparison with the other manuscripts I get from you containing all that complicated detail, this one was a pleasure to examine. Surely we can find a place for this paper in the Journal—perhaps on the edge of a blank page.

Nossa primeira impressão sobre Artes do Vazio pode ser a de que não permitem muito espaço para inovação, dada a sua natureza anuladora, tendendo assim para o seu rápido esgotamento. Pelo panorama que oferecemos aqui, no entanto, nota-se que não é o caso. Não só temos os exemplos mais clássicos de John Cage e Yves Klein renovados em múltiplas versões, mas uma gama imensa de possibilidades que se mostram nos diversos campos da arte, desdobrando-se até mesmo em movimentos inteiros a se dedicarem para a negação da sua arte.

Cauquelin⁷⁰, por exemplo, apresenta a lista impressionante de artistas que compuseram em 2004 a exposição *The Big Nothing* do Instituto de Arte Contemporânea (ICA) da Universidade de Pensilvânia, “... a maior exposição coletiva que explora temas sobre o nada e a qualidade do nada na arte contemporânea⁷¹”. O conjunto de mais de 60 obras, dos anos 70 em diante, é classificado por seus temas, motivos, influências e intenções⁷². Os artistas são: Bas Jan Ader, Ayreen Anastas, Richard Artschwager, Michael Asher, Jo Baer, Robert Barry, Larry Bell, Bernadette Corporation, Maurizio Cattelan, Young-Hae Chang, Thomas Chimes, Bruce Conner, Jessica Diamond, Roe Ethridge, Lili Fleury, Rene Gabri, Dominique Gonzalez-Foerster, David Hammons, Richard Hoeck, Nancy Holt, Roni Horn, Pierre Huyghe, Ray Johnson, Yves Klein, Joachim Koester, Jutta Koether, Louise Lawler, Sherrie Levine, Sharon Lockhart, Gordon Matta-Clark, Allan McCollum, Patrick McMullen, John Miller, Matt Mullican, Eileen Neff, Gabriel Orozco, Raphael Ortiz, Charlemagne Palestine, Phillippe Parreno, Pope.L, Richard Prince, Doris Salcedo, Karin Schneider, Allan Sekula, Arlene Shechet, Santiago Sierra, John Smith, Robert Smithson, Paul Swenbeck, Rirkrit Tiravanija, Andy Warhol, James Lee Welling, John Wesley e Steve Wolfe⁷³.

Em 2009, o Centro Pompidou em Paris realizou a exposição *Voids, a Retrospective* com nove galerias vazias e paredes brancas recém pintadas. Cada um dos espaços se referia a uma de nove exposições do vazio que se tornaram clássicas. Além da galeria vazia de Yves Klein, *Haus Esters Piece* (1961) de Bethan Huws (uma galeria vazia, bela aos seus olhos, acompanhada de uma lista de palavras sem sentido), *Money* (2001) de Maria Eichorn na *Bern Kunsthalle* (que foi deixada vazia para trazer atenção aos defeitos e deficiências da

⁷⁰ *Ibidem*, 2008.

⁷¹ Tradução livre da apresentação on-line da exposição. Vide: ICA, Institute of Contemporary Art (Philadelphia). The big nothing, 2004. Disponível em: < <https://icaphila.org/exhibitions/the-big-nothing/>>. Acesso em: 05 abr 2019.

⁷² Cauquelin, *ibidem*.

⁷³ ICA, *ibidem*.

instituição), e as demais galerias vazias por Laurie Parsons, Robert Barry, Roman Ondák, Robert Irwin e Stanley Brouwn⁷⁴.

E a lista só tende a crescer: o museu *No Show Museum*, por exemplo, orgulhosamente afirma possuir mais de 500 *Nothing Arts* e documentos, deste que é “... o primeiro museu no mundo dedicado ao ‘nada’ e suas várias manifestações ao longo da história da arte⁷⁵”. Criado em 2013 por Andreas Heusser e estabelecido em Zurique, o museu em seu formato atual é administrado pela *Society of Nothing*, cuja sede está situada em Joanesburgo. Com uma coleção de 150 artistas dos séculos XX e XXI, internacionalmente reconhecidos (dentre eles, “...Marina Abramovic, Joseph Beuys, Maurizio Cattelan, Marcel Duchamp, Ceal Floyer, Hans Haacke, Yves Klein, Piero Manzoni, Gianni Motti, Robert Rauschenberg, Man Ray, Robert Ryman, Richard Serra, Santiago Sierra, Andy Warhol, e Rémy Zaugg⁷⁶”), as obras e documentos estão organizados em quatro andares por categorias como *Nothing as Refusal* (descrita como “a arte de fazer nada”), *Nothing as Annihilation* (“a arte da destruição”), *Nothing as Emptiness* (“a arte da ausência”), *Nothing as Invisibility* (“a arte do imperceptível, do não visto, do escondido”), *Nothing as Lacuna* (“a arte da omissão”), *Nothing as Statement* (“a arte de dizer nada”), e *Nothing as Notion* (“a arte da pura imaginação”). O museu possui ainda uma versão móvel, isto é, um automóvel de 7m² que oferece a possibilidade de levar seu acervo e descobrir novos espaços para o “nada” e a arte.

E não é o único. Há o *Museum of Nothing*, uma *para-institution* (no sentido de que existe provisoriamente e dependente de outras instituições), aberto em 2014 pela dupla Ben Clement e Sebastian de la Cour em Copenhague. Com o propósito de exibir a “presença da ausência” e reconhecendo que as coisas “existem em uma interação de presença e ausência, mas que as coleções institucionais tendem a privilegiar o primeiro sobre o último⁷⁷”, o *Museum of Nothing* apresenta sua “coleção de ausências” com o contexto familiar de coleções institucionais: utilizando critérios de classificação, sinalização para exposições e textos curatoriais, incluindo-se seus divertidos departamentos de visitação: *Department of Substitutes*, *Department of Impossible Returns*, *Department of Fakes and Forgeries*, *Department of Past Orders*, *Department of Hidden Agendas*, *Department of Dust*, dentre outros. Um dos principais interesses do museu se dá sobre as relações entre obra, moldura,

⁷⁴ FRIEZE. Voids, a retrospective. 2009. Disponível em: <<https://frieze.com/article/voids-retrospective>>. Acesso em 05 abr. 2019.

⁷⁵ Tradução livre da apresentação do museu, *ibidem*.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ Tradução livre de MUSEUM OF NOTHING. Benandsebastian. Disponível em: <http://www.benandsebastian.com/?portfolio_item=museum-of-nothing>. Acesso em: 15 de maio 2017.

descrição e representação, provocando assim uma reflexão sobre os mecanismos físicos e linguísticos que a fixam como tal⁷⁸.

Há ainda o *Museum of Emptiness* (MoE), aberto pela artista Gilgi Guggenheim em 2016 na comuna de São Galo (Suíça), e que se propõe como um espaço para o público “se esvaziar” diante da abundância ofertada na vida cotidiana⁷⁹. O museu é compreendido como uma plataforma operacional e curatorial, incluindo projetos de várias áreas culturais (Artes, Literatura ou Filosofia) que abordem e contextualizem o vazio. O vazio é compreendido pelo museu como algo ao qual as pessoas estão acostumadas a evitar, mas defendido como o que pode oferecer um equilíbrio diante do excesso, promovendo o potencial criativo e uma “consciência inspirada”. O espaço consiste de duas salas amplas e vazias para experimentação e discussões. No hall de entrada, uma plataforma audiovisual contém uma crescente coleção de contribuições dos visitantes sobre suas experiências com o vazio. Há um espaço de exposição permanente para o vazio, que os visitantes podem acessar conforme o necessitem durante suas atividades. Nele, um banco convidativo para sentar ou deitar, e que, segundo o museu, não fere o “vazio” do espaço, posto que é somente através deles - elementos de museu - que apresentar o vazio se torna possível.

O Instituto de Arte Artificial de Amsterdã (IAAA), fundado por Remko Scha (1945-2015), um professor de linguística computacional na Universidade de Amsterdã, é também um outro exemplo de entidade interessada em uma grande variedade de artes contemporâneas relacionadas à linguagem computacional e a conceitos como o “nada”. No site do instituto, “*Radical Art: an analytical anthology of anti-art and meta-art*” (<http://iaaa.nl/>), há uma extensiva ontologia de obras relacionadas ao nada (dentre diversos outros conceitos) e suas variantes: nada para ver, nada para ouvir, nada para ler, nada online (sites que nada publicam) e nada como vazio espacial⁸⁰.

Como podemos ver, há uma imensa diversidade de obras que não só legitimam o vazio à categoria artística, mas também permitem que ele seja catalogável em uma infinidade de modos por exposições e museus. O fato de que tais artes têm sido presentes por pelo menos sessenta anos, e que somente na última década houve o surgimento de três museus inteiramente dedicados ao assunto (além de inúmeras exposições independentes que parecem

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ A apresentação do Museum of Emptiness pode ser conferida em: MUSEUM OF EMPTINESS (MoE). About the museum. Disponível em: <<https://museumoe.com/about/>>. Acesso em: 15 jul 2017.

⁸⁰ IAAA, Institute of Artificial Art of Amsterdam. Radical Art: an analytical anthology of anti-art and meta-art. Disponível em: <<http://iaaa.nl/>>. Acesso em: 05 abr 2019.

brotar sem muito esforço de pesquisa na internet) pode ser sintomático (por assim dizer) de características do nosso mundo da arte atual.

Em geral, a existência de museus, exposições e grupos dispostos a catalogar obras indica minimamente o interesse de se unificá-las para poder vê-las sob um prisma comum, isto é, assumindo-se o desafio de sua classificação e compreensão teórica. Hoje é amplamente aceito que faz parte da natureza artística a busca genuína pelo novo, e não seria diferente com as obras aqui descritas. Elas provocam antigas concepções e apresentam novidades, certamente não menos enigmáticas do que as artes anteriores. Paralelamente ao seu estabelecimento surgem hipóteses interpretativas, algumas das quais discutiremos no próximo capítulo a fim de verificar seus alcances e desafios.

2 DA DIVERSIDADE INTERPRETATIVA DAS ARTES DO VAZIO

O primeiro capítulo demonstrou que há uma diversidade de obras de arte que se pretendem feitas de um mero vazio, *i.e.*, que possuem a pretensão de se apresentarem ao público mesmo na ausência de qualquer traço material. Em sua ampla variedade, algumas se fazem mais extremas do que outras, e vimos ser possível estabelecer uma distinção entre (a) as que mantêm alguma materialidade mínima que faça referência ao vazio, casos em que ainda encontramos algum esforço por parte do artista em apresentar algo material (como no caso do desenho apagado por Rauschenberg) e (b) o caso extremo de um vazio puro como obra, sem qualquer materialidade, e sobre o qual repousa a dúvida se tal ausência pode ainda assim configurar uma obra (que seja fruto de um esforço de artista). Essa distinção não se faz exaustiva, posto que mesmo no segundo caso há quem possa apontar, digamos, para a estrutura arquitetônica da galeria vazia, e argumentar em favor de ser ela a obra e não o pretenso vazio exposto. De todo modo, parece ser (b) o caso mais complexo a ser compreendido.

A grande diversidade de obras, que se apropriam do vazio de algum modo, também podem ser encontradas nas várias classes artísticas. Neste caso, sua principal característica é a de não oferecer ao espectador o que se espera em tal classe: a qualidade visual para as artes visuais, o som para as artes sonoras, a presença do corpo para as artes cênicas, o texto para as artes literárias. Apesar de artes sem matéria causarem muita estranheza, tais propostas também se tornaram legitimadas. John Cage, por exemplo, é reconhecido como um ícone na história da música. Curiosamente, tornou-se reconhecido não pelas composições que seguiam as regras tradicionais e definidoras do que a música é (ou era), mas precisamente pelas propostas que as desafiam por *não* apresentarem os critérios necessários: o som, a harmonia, a ordem etc.

Há também uma gama de tentativas de caracterização que têm sido feitas por exposições curatoriais, museus e grupos de pesquisa, com formas próprias de classificação deste vazio como obra. O fato de que tais artes têm-se apresentado por décadas, e de que existem tentativas para sua caracterização, mostra que elas são passíveis de serem unificadas de algum modo. Em outras palavras, mesmo que sejam propostas artísticas feitas a partir de um mero vazio, há como distingui-las e categorizá-las. E porque se apresentaram desafiantes à nossa compreensão e ao *status quo* artístico em seu tempo, interpretações teóricas, históricas e críticas acerca de tal fenômeno surgiram e as têm acompanhado desde então.

Como reflexo das obras do vazio, suas interpretações se mostraram bastante diversas, partindo-se das discussões históricas sobre o surgimento do fenômeno, até as interpretações de caráter místico. Bons exemplos dessa variedade são encontrados em Lucy Lippard⁸¹, Susan Sontag⁸², Anne Cauquelin⁸³, Giorgio Sica⁸⁴ e Walter Zanini⁸⁵. Estes são pesquisadores, historiadores e críticos de arte que contribuíram com o fenômeno que estamos a observar. Lippard e Sontag, por exemplo, tornaram-se clássicas por tratarem do esvaziamento das artes na própria época em que elas aconteciam enfaticamente, a saber, a década de 1960. Lippard reconheceu de um modo bastante original uma característica pertinente às artes conceituais, à qual denominou “desmaterialização da arte”. Por sua vez, Sontag descreveu em seu ensaio crítico diferentes usos do silêncio na arte, e o quanto estes podem contribuir ou prejudicá-la em seu projeto espiritual na era moderna. De tal modo, Lippard e Sontag são fontes interpretativas cruciais para a história do fenômeno do Vazio nas artes, e independentemente de seus pareceres, devem ser consideradas.

Na sequência histórica às décadas em que as artes do vazio floresceram, Cauquelin, Sica e Zanini oferecem interpretações mais distanciadas historicamente, mas não menos importantes. Cauquelin utiliza a teoria filosófica dos incorporais estoicos para se aproximar dos usos do vazio na arte contemporânea, reinterpretando a desmaterialização de Lippard e argumentando em favor das artes tecnológicas de hoje como possíveis respostas para os problemas dos desmaterialistas. Já Zanini se aproxima de Cauquelin ao tomar a desmaterialização como um fenômeno central para o desenvolvimento das características da arte que temos hoje. Sica, por sua vez, investiga mais precisamente o encontro dos artistas ocidentais com a estética japonesa, ocorrido na passagem do século XIX para o XX, tido consensualmente como a fonte original para as reflexões sobre a arte e o vazio que marcam grande parte das obras do século XX.

Esses cinco autores certamente não esgotam a literatura da área, mas oferecem uma importante contextualização sobre os usos do vazio na arte e suas implicações. Sem pressupor que teoria e fenômeno artístico caminhem em separado, consideramos tais interpretações como fundamentais ao próprio desenvolvimento das artes do vazio. Lippard, por exemplo, ao

⁸¹ *Ibidem*. LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...* New York: Praeger, 1973.

⁸² SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In.: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 (trad. João Roberto Martins Filho).

⁸³ *Ibidem*. CAUQUELIN, Anne. *Frequêntar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins, 2008 (trad. Marcos Marcionilo).

⁸⁴ SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza - de Van Gogh a Rilke: como o ocidente encontrou o Japão*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017 (trad. Letizia Zini e Valéria Vicentini).

⁸⁵ ZANINI, Walter. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018. Org. Eduardo de Jesus.

estudar e publicar sobre o fenômeno em seu próprio acontecimento, e em contato com artistas e curadores, certamente fez-se influente no desenvolvimento das artes do vazio enquanto as interpretava. Neste sentido, abordar tais tentativas de interpretação ao fenômeno do vazio possui tanta relevância quanto as próprias obras nele presentes. Sendo assim, neste capítulo resgataremos as produções teóricas acima mencionadas na sua importância histórica. Como conclusão, alguns problemas, sobretudo de ordem fenomenológica, mostrar-se-ão não resolvidos pelas interpretações aqui descritas, e serão objeto do capítulo seguinte.

Lucy Lippard e a desmaterialização da arte

Considerada uma das principais referências para a compreensão da arte conceitual através de sua tese "*Six Years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*"⁸⁶, publicada pela primeira vez em 1973, e do artigo *The Dematerialization of Art*, que publicou com John Chandler na *Art International* ainda em 1967⁸⁷, Lucy Lippard se tornou também especialmente reconhecida pela caracterização desta tendência que denominou "desmaterialização da arte". Os dois fenômenos, arte conceitual e desmaterialização, já previamente apresentados no capítulo 1, parecem tão intrincados um no outro que até suas descrições soam como a mesma.

Arte conceitual, para Lippard, é a obra na qual “[...] a ideia é primordial e a forma material é secundária, leve, efêmera, barata, desprezível e/ou ‘desmaterializada’”⁸⁸. Este foi o foco das duas análises supracitadas, escritas enquanto ocorriam as diversas experimentações e exposições a partir das quais observou um predomínio das tendências de pensamento ao invés da qualidade material. Com caráter de análise inicial, o objetivo do artigo de 1967 era distinguir pinturas, esculturas e propostas minimalistas de outros esforços artísticos que apareceram nos primeiros 60 anos do século XX e que ela reconheceu como "anormalmente cerebrais", aos quais primeiro se referiu como *ultraconceituais*. Por sua vez, *Six Years* marca um trabalho mais maduro, de exaustiva observação, consistindo em um rico catálogo de propostas artísticas observadas ao longo de seis anos, em sua maioria de fotografias, registros de performance, vídeos, arte processual e *environmental art*, que caracterizam o fenômeno reconhecido como Desmaterialização. Descreveu-o como uma

⁸⁶ *Ibidem*, 1973.

⁸⁷ LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Arte & ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ* n.25. maio/2013 (trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade). O texto original foi escrito em 1967 e publicado na *Art International*, n.12, fev. de 1968: 31-36.

⁸⁸ Trad. livre de Lippard, 1973, p.vii.

tendência de perda de interesse dos artistas nos aspectos materiais da obra, tais como unicidade, permanência e atratividade decorativa. Ela alertou para o fato de que, por mais "desmaterializadas" que o fossem, as obras continuavam sempre vinculadas a um aspecto material, e assim o termo "desmaterialização" acaba sendo assumido por falta de outro mais adequado.

Como pode-se imaginar, os conjuntos de obras conceituais e obras desmaterializadas são altamente coincidentes. Lippard e Chandler viam a desmaterialização como o resultado de um novo modo de fazer arte, no qual o projeto é idealizado pelo artista no estúdio, mas já não há qualquer necessidade de que o mesmo o execute manualmente, recorrendo a outros técnicos específicos (sobretudo porque os artistas passaram a trabalhar com materiais de grandes proporções, apenas manipuláveis por meio de máquinas ou de técnicas das quais nem sempre tinham conhecimento). Tal fragmentação do processo marca mais uma etapa do abandono da característica artesanal da obra, e a consequência é que os próprios artistas perdem o interesse pela evolução física do trabalho de arte. Podemos entender, então, a desmaterialização como uma consequência de um novo processo de se compreender e produzir obras de arte, profundamente impactada pelo surgimento e desenvolvimento da arte conceitual.

O tom político nas experimentações conceituais (já abordado mais detalhadamente no capítulo 1) pode ser principalmente observado por meio das características de rejeição aos símbolos tradicionais da institucionalização artística, mas também pela gradual diluição nas fronteiras entre a arte e a vida. No primeiro caso, os jovens artistas buscaram uma arte independente que não pudesse ser comprada ou vendida, “pendurada na parede ou exibida no jardim”⁸⁹. Como a arte enquanto ideia não pode ser vendida como um produto, a negação do materialismo físico da obra acompanha a negação ao materialismo econômico do sistema de mercado que sustenta a arte⁹⁰. Por sua vez, rejeitar um símbolo de institucionalização artística, tal como uma moldura, torna-se uma metáfora para que os conteúdos de dentro e fora dela sejam tornados equivalentes. Sem a moldura, tudo é, potencialmente, arte, bastando para isso que seja afirmado como tal.

Assim, desenvolveram-se propostas extremamente variadas: dos grandes deslocamentos de terra ao mapeamento de locais; das pilhas de objetos a diferentes tipos de veículos de informação (mas vazios de conteúdo); das palavras ou frases (como obras) às obras que não se apresentam diretamente ao público, mas apenas mediante documentos e

⁸⁹ Expressão usada pela autora em entrevista com Ursula Meyer em 1969. *Ibidem*, 1973.

⁹⁰ *Ibidem*, 2013.

fotografias de sua (muitas vezes apenas suposta) existência. O humor aplicado a muitas das obras é lido por Lippard como uma herança do Dadá e do Surrealismo, característico de sagacidade e do raciocínio abordado nas novas formas de arte. O acaso e a efemeridade foram muitas vezes adotados como uma forma de negar a ordem na apresentação do todo, gerando resultados aleatórios e que jamais se repetiriam novamente. Ao lado da *arte como ideia*, que é uma das fontes reconhecidas por Lippard e Chandler para o processo de desmaterialização, há no uso do acaso e da efemeridade uma segunda fonte que eles identificaram enquanto *arte como ação*, ou mais precisamente, das artes plásticas como ação: arte processual, *action painting*, obras ligadas à radiação, campos magnéticos, lançamento de gases ou mesmo tentativas de telepatia.

Tais artes foram também compreendidas por Lippard⁹¹ como uma reação contra o formalismo anterior, isto é, contra o foco sobre os aspectos visuais puros do geometrismo industrializado, reconhecidos em uma grande quantidade de obras minimalistas (mesmo que o Minimalismo também tenha sido anti-formalista), bem como na arte defendida por Greenberg e por Ad Reinhardt. Para a autora, isso pode ser interpretado na premissa conceitual proferida por Sol LeWitt, na qual afirma que o conceito ou ideia são mais importantes do que os resultados visuais do sistema que gera o objeto. Por tal afirmação pode-se entender que a arte conceitual ataca o formalismo em sua raiz ao resgatar o conteúdo e colocá-lo em um local privilegiado.

Outro conflito abordado por Lippard sobre as artes conceituais provém de uma certa decepção sua ao notar que muito cedo sua crença de que tais artistas estariam libertos do tirano status de mercadoria e orientação voltada para o mercado teria se “desmaterializado”. Em apenas três anos, os maiores conceitualistas estariam sendo representados pelas mais prestigiadas galerias do mundo e vendendo suas obras por montantes substanciais, apontando assim que mesmo a arte mais contraventora permanece assimilada como objeto de luxo⁹². Podemos concluir que a desmaterialização não apenas surgiu para questionar os valores precedentes tal como o fizeram os movimentos modernos, mas também estabeleceu-se e foi absorvida pelo mercado como um legítimo *establishment* da arte.

⁹¹ *Ibidem*, 1973.

⁹² *Ibidem*, 1973.

Anne Cauquelin e os incorporais na arte contemporânea

Com o objetivo de realizar uma contribuição teórica sobre o vazio na arte contemporânea, em “*Fréquenter les incorporels*”⁹³, publicado em 2006, Anne Cauquelin recorre à antiga teoria estoica dos Incorporais para situar as diversas manifestações do vazio na arte, seus propósitos, alcances e limites. Para ela, toda construção artística é um jogo de equilíbrio entre o vazio e o preenchimento, mas para alguns artistas o vazio é encarado como valor em si mesmo, sua meta, ou o complemento da obra. Considera-o como uma moda que teve início nas primeiras décadas do século XX, manifestando-se de várias formas e permanecendo na cena da arte. Ela julga que pouco importa o jogo de causas para tal fenômeno, mas sim a consideração de que o *amor ao vazio*⁹⁴ atinge a arte contemporânea e se manifesta em diferentes maneiras. Assumindo o pano de fundo situado por Lucy Lippard, o que Cauquelin faz é também oferecer uma nova leitura à desmaterialização dos *six years* e contextualizá-la diante das novas perspectivas do ciberespaço, que se desenvolvem progressivamente a partir dos avanços nas tecnologias industriais e de comunicação ao longo do século XX, passando a figurar nas artes do século XXI.

A reflexão se inicia sobre um uso figurativo do vazio nas artes mais clássicas, comumente associado a uma noção de vago e ao que é não-visto e não-dito nos fenômenos. É antigo o interesse dos artistas em abordar o aspecto inefável dos sentimentos diante da natureza e das relações com o divino. Um dos recursos para isso é dado por meio do olhar a esmo, um olhar “vazio” nos personagens retratados, sem emoções. Ou do dedo que aponta para o “nada”, e o espectador pode apenas supor o que está sendo apontado. O aspecto vazio da pintura parece carregar uma certa aura de mistério que é atraente para o observador, e que não deixa de interessar aos artistas conforme se desenvolve a história das artes e novas perspectivas aparecem, muitas vezes de forma desafiadora. Na arte do século XX, por exemplo, a expressão do vazio se torna cada vez mais literal, e passa a ser buscado, curiosamente, em sua “concretude”, isto é, como vazio pleno apresentado ao público. Vários artistas contemporâneos buscam “[...] perseguir o invisível, visar ao inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os próprios rastros, não ser nada”⁹⁵. Apesar disso, a autora defende que o vazio nunca pode ser plenamente encontrado, nem por suas representações.

Ela reconhece a fonte do interesse contemporâneo pelo vazio no Oriente, através das apropriações estadunidenses do *zen* nos anos 50, como com o *beat zen* e o *square zen*, que

⁹³ *Ibidem*, 2008.

⁹⁴ Grifo da autora.

⁹⁵ *Ibidem*, p.12.

inauguraram, por John Cage e outros, novas formas de antiarte. Cauquelin assume que o *zen* oferece muitas formas de se aproximar da arte desde então, e sua maior utilidade é encontrada quando as obras o reivindicam de maneira explícita. No entanto, há interpretações baseadas no *zen* que possuem a pretensão de serem aplicadas a qualquer coisa, “triufantemente brandidas como se detivessem o segredo do mundo”⁹⁶, geradores de muitas confusões no campo. Por entender a pista do *zen* mais como um recurso místico que revela o desejo de sacralizar a obra, como se as noções relacionadas ao vazio e o indizível fossem assim automaticamente asseguradas para o reconhecimento da arte, Cauquelin prefere privilegiar outra forma de análise, que seja organizada segundo os parâmetros ocidentais da Filosofia para facilitar a reflexão, e então se aproxima do Estoicismo por considerá-lo isento de misticismos ou espiritualismos. Apesar de situar-se num contexto muito distante do nosso - por ser fundado no período Helenístico, no século III a.C., e não ter desenvolvido uma teoria própria para os problemas da arte - a teoria estoica dos Incorporais é assumida pela autora como um interessante instrumento crítico para se aproximar das práticas da arte contemporânea.

As fontes utilizadas por Cauquelin são as de Diógenes Laércio, Sexto Empírico e comentadores. Ela descreve o Estoicismo como um sistema filosófico caracterizado pela compreensão da Filosofia como um organismo vivo, sustentado pela interdependência entre a Lógica, a Ética e a Física, que compõem sua estrutura e a mantém viva. Por sua vez, a Teoria dos Incorporais é tida como uma teoria física e ontológica, inserindo-se, portanto, nas mútuas relações entre as partes do organismo filosófico. Nela, aceita-se o critério platônico de que apenas corpos podem agir ou serem passivos de uma ação. Assim, apenas corpos existem, o que pode caracterizar, de certo modo, um tipo de materialismo⁹⁷. No entanto, há também entre os estoicos uma aceitação de outros modos de aparecer no mundo, além daquela por existência. As coisas incorporais são o tempo, o espaço, o vazio⁹⁸ e os "exprimíveis" (*lekta*), não existentes como os corpos, mas "subsistentes" como coisas imaginárias. Ou seja, as coisas existentes não esgotam a ontologia estoica. Coisas existentes são particulares, e os universais são chamados pelos estoicos de "invenções da mente"; apesar disso, os incorporais são

⁹⁶ *Ibidem*, p.12.

⁹⁷ BALTZLY, Dirk. Stoicism. Zalta, Edward N. (ed). The Stanford Encyclopedia of Philosophy. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2019. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/stoicism/>. Acesso em 15 maio 2019.

⁹⁸ Há uma pequena diferença interpretativa observada entre Cauquelin (2008) e Baltzly (2019). Este afirma que, assim como Aristóteles, os estoicos rejeitam a existência de espaço vazio ou do vazio em si mesmo, exceto que o todo do universo é circundado por ele. Cauquelin, por sua vez, assume que os estoicos tomam o vazio como incorporal. Embora haja esta diferença entre as duas visões e que pode significar algo importante em termos filosóficos, não o adentraremos. Mas cabe o cuidado para o caso do aprofundamento em tais leituras.

diferentes das formas platônicas⁹⁹, pois estas não são "subsistentes" como o são o tempo, o espaço/vazio e os exprimíveis.

Um dos questionamentos de Cauquelin é uma dupla exigência que parece incidir sobre a arte contemporânea. Se por um lado há uma ampla solicitação de obras *sem corpo*, *i.e.*, seja pelas vias do *imaterial* (como busca por uma certa transcendência espiritual) ou da *desmaterialização* (enquanto arte conceitual, como forma de afirmar o conceito sobre a matéria), parece que há, por outro lado, uma forte exigência pela *presença do corpo*, e cita para isso vários exemplos: a dança que ocupa lugar de primeiro plano nos espetáculos; as instalações de objetos cotidianos, banais e íntimos; ações triviais, repetitivas, domésticas nas performances; a reconstituição artística de apartamentos ou hotéis; as diversas intervenções no corpo humano que oferecem mutilações, tatuagens, posturas forçadas, bifurcações protéticas diversas e outras transformações; o aparecimento de uma arte biotech, que utiliza recursos de cirurgia de enxerto, clonagem e pesquisas genéticas. Não se trata bem de reclamar por um corpo representado ou figurado, pois tais expressões artísticas, assim como as artes abstratas ou conceituais, são relativamente aceitas. O que a autora afirma com esse contraste é que o que parece incomodar mais (dentre as interferências no corpo, do imaterial na arte ou na desmaterialização) é a ausência do corpo *da obra e do artista*. Então, seu objetivo visa a distinguir os termos pertinentes ao vazio: imaterial, desmaterialização, invisível e indizível, aproximando-os para melhor distingui-los, e ao mesmo tempo advertindo para os fatos de que não há nenhuma regra de significação que encerre tais termos, e de que é preciso observar diretamente as obras para não se teorizar “[...] no vácuo”¹⁰⁰.

Para seguir o caminho sugerido, ela nomeia algumas formas de manifestação do vazio e as organiza de acordo com seu contexto de uso, a saber: (a) das galerias e do mercado, (b) do próprio objeto e (c) do próprio gesto de deslocamento, descritos nos tópicos abaixo.

a. *Galerias e Mercado*

Refere-se às formas de manifestação do vazio e da desmaterialização que incidem sobre o contexto de galerias e de mercado porque correspondem aos propósitos dos desmaterialistas, *i.e.*, às tentativas de tornar a arte independente dos símbolos que a vinculam às galerias e ao mercado. Deste modo, a desmaterialização ocorre através da rejeição dos símbolos de contexto artístico. Não é por acaso, portanto, que Cauquelin reinterpreta o termo “desmaterialização” de Lucy Lippard enquanto melhor aplicado como “desmaterialização do

⁹⁹ Baltzly, *ibidem*.

¹⁰⁰ Cauquelin, *op. cit.* p.61.

sistema de galerias e de mercado” do que “desmaterialização da arte” propriamente dita. As obras mencionadas nesta categoria envolvem buracos (na galeria, ou na natureza), deslocamentos como obra (quando a obra é exposta em lugar alternativo, deixando a galeria vazia), *site specific* (obra feita para ser exposta em local específico para ela, deslocando, portanto, a noção de espaço expositivo) e *land art* (vinculada às anteriores, consiste na intervenção na natureza, como obra). Em geral, buracos indicam faltas, erros ou defeitos sobre algo que existe previamente. Mas quando é dado propositalmente numa galeria, o buraco se torna provocativo e pode ser visto como uma metáfora para uma falha no sistema de exposição existente. O que é perturbador é que um buraco não se manifesta somente pela sua fissura, mas sim pelo espaço de acolhida que ele abre. Isto, por sua vez, pode ser uma metáfora para a própria galeria, na medida em que desempenha a função de "vazio" requisitado pelas obras que se alojam temporariamente nela. Obras de *land art*, que possuem acesso público extremamente restrito, não só “desmaterializam” as galerias, que não expõem a obra, mas também as próprias obras, uma vez que não são presenciadas pelo público, podendo apenas ser supostas mediante os documentos apresentados pelos próprios artistas. Sem um crivo externo, não há qualquer garantia de que as obras realmente existam, e entra-se no campo da incerteza familiar à antiarte. Não há dúvida de que se tratam de tentativas de excluir-se da instituição; no entanto, não geram o efeito desejado, pois para que seja reconhecido como obra, o objeto precisa ser reassumido ao sistema “do qual desertou”¹⁰¹. Além disso, a cena da arte conta com outros poderosos meios de suportar o sistema ao fazer retornar a informação, como através de revistas e filmes. Lippard já havia concluído que a arte desmaterializada não teria lugar; Cauquelin concorda e acrescenta que os ingredientes habituais da institucionalização artística não só continuaram a ser utilizados, mas demonstraram-se indispensáveis e chegaram até mesmo a fortalecer o que os artistas pretendiam “desmaterializar”.

b. O próprio objeto

Nesta categoria, o processo de esvaziamento incide sobre o próprio objeto, retirando-lhe certas propriedades essenciais na sua caracterização enquanto obra. Os casos típicos se referem à pintura suprematista russa de Malévitch, bem como aos monocromos de Yves Klein e outros casos de telas brancas. Neste caso da pintura, temos uma renúncia às formas e cores, o que Cauquelin classifica como o vazio que incide sobre o objeto em si. Elas se ligam, além disso, a questões espirituais, uma vez que há busca de uma “pureza” da pintura e de um

¹⁰¹ *Ibidem*, p.68.

desprendimento dos excessos corporais, visando à transcendência. Por essa razão, trata-se mais de uma *imaterialização* do que *desmaterialização*. O branco é um signo para o nada, para o vazio, aparecendo na tela e no papel apenas para que seja preenchido; de outro modo, pode-se tomá-lo como um ato crítico ou de negação. Em nossa cultura ocidental o branco também é tido como símbolo espiritual, e nisto reside o que ela chama de o *paradoxo dos monocromos*, isto é, a tentativa de apresentar de modo sensível o que escapa à percepção. Ela alerta para um certo exagero na interpretação que toma tais artes como expressões espirituais: “Para se tornar imaterial, a arte não renuncia por causa disso a um suporte material. Ao contrário, ela o reivindica intensamente”¹⁰². Enquanto os esforços do primeiro grupo são direcionados para a recusa dos símbolos pertinentes ao sistema de mercado (a), no caso das artes imateriais, *i.e.*, cujos propósitos ocorrem num campo mais místico (cujo exemplo maior é dado pela galeira vazia e os monocromos de Klein), há ainda mais apelo ao retorno obrigatório ao mercado, às mídias e signos de institucionalização e publicidade, aos textos e à assinatura do artista.

c. O gesto de deslocamento da obra

A autora enfatiza que uma das chaves para a incorporeidade reside justamente na *disponibilidade e neutralidade* dos espaços tradicionais, o fato de que se prestam a abrigar todo tipo de corpo que neles se alojam temporariamente. Um museu abriga uma obra, e ao fazê-lo, potencialmente desaparece (porque é neutro, um local estruturado para desaparecer diante da obra). Quando a obra desaparece literalmente, porém, e o museu exhibe apenas o vazio, então é ele próprio que se expressa como obra. Temos então um deslocamento, que nos leva da obra originária, para o espaço expositivo, que agora assume o seu lugar. Para a autora, é só quando tomado em si mesmo que o deslocamento parece concretizar o projeto de desmaterialização, porque depende dessa transição entre ser (1) um espaço neutro prévio, que abriga obras para se tornar (2) um espaço expressivo mediante o vazio interno. A invisibilidade do que é retirado ou deslocado atua conforme o modelo duchampiano de uma atividade artística que se torna mental, mesmo que encontre correspondências visuais com o branco, o buraco ou o silêncio, que remetem todas ao vazio, e este mesmo sendo uma metáfora para o invisível.

Cauquelin compreende que os incorporais se manifestam na arte contemporânea em todas essas estratégias que abordam o vazio de algum modo. O tempo se expressa através das

¹⁰² *Ibidem*, p.81.

propostas repetitivas e efêmeras. O vazio aparece nas formas de buraco, de branco ou ausência, sendo essa última a que mais se aproxima de *lekton*, o exprimível racional. A maior parte dos casos fracassa em seus propósitos: rejeita-se o sistema de galerias/mercado/museificação, mas a ironia vira celebração; abandona-se a aura em vista da reprodução generalizada, mas o público não adere às suas versões barateadas; e parece que para todos os casos visíveis ou invisíveis, “[...] a atividade artística gira em torno de suas próprias marcas”¹⁰³. Embora tenham sido formas de atividades artísticas muito utilizadas nas últimas décadas, elas não anulam todas as outras maneiras “corporais” pelas quais as artes continuam se afirmando, e isto pode ser observado na inflação de obras que contam com os desenvolvimentos da tecnologia. Dentre essas, há cada vez mais obras que utilizam o espaço das ações cibernéticas, que também colocam novas questões a respeito da adequação de seus termos, e que parecem oferecer uma resposta a aspirações como essas de não-mercado e do livre partilhar.

Nas obras deste último campo, encontra-se o mesmo gosto pelo negativo, irrepresentável, indizível, invisível. Defende-se o livre acesso e a disseminação, há a ação do espectador sobre o espetáculo e, assim, uma entrada sua no mundo dos criadores. A grande diferença entre o espaço tradicional das obras e o espaço cibernético é que este último não pode ser analisado segundo uma distinção de partes, e esta é uma das grandes dificuldades na classificação de obras como essas. Parece que o espaço de troca cibernético possui uma natureza que impossibilita sua concepção como forma de um objeto, por não possuir uma forma. Cauquelin compreende *realidade* e *virtualidade* como duas entidades contrárias e cujo casamento, no termo “realidade virtual”, só faz sentido pela mediação da interface, ou seja, de uma ponte que remete à interatividade, permite a alternância entre corporal e incorporeal e invoca uma nova reflexão sobre os parâmetros da arte.

Fazer aparecer o invisível e evocar o que não pode ser dito, ou calá-lo, são ações comumente vinculadas a noções de mistério, profundidade e espiritualidade, uma busca que Cauquelin toma como parcialmente esgotada quando o suporte artístico se torna ciberespacial, isto é, “imaterial”. Alguns podem assumi-lo espiritual, e outros como um suporte físico atravessado por impulsos. Independente disso,

O que importa é que, nos dois casos, o caráter de *elo* [grifo da autora] está no centro do trabalho. É sobre esse elo e com elos que o ciberartista trabalha: atividade de ligação, não apenas entre os objetos no mundo artificial, entre *sites* e internautas,

¹⁰³ *Ibidem*, p.195.

mas também entre realidade e ficção, entre vários modelos de mundo, entre artifício e natureza¹⁰⁴.

Cauquelin reconheceu nas propostas do século XX falhas importantes em vista de seus propósitos de contestação ao modelo institucional vigente e de ampliação democrática do acesso à arte, uma vez que os primeiros (por meio das propostas de desmaterialização ou imaterialização) foram falhos em libertar-se do sistema, e os últimos (por meio da reprodutibilidade expressiva na era industrial) não alcançaram o público porque não dissolveram efetivamente a aura da arte. Apesar disso, ela viu no coração da arte virtual o “elo” lúdico capaz de oferecer uma resposta a tais problemas. Uma vez que a arte virtual não possui seu critério artístico centrado na materialidade dos dispositivos, mas sim no espaço comunicacional disponibilizado por eles, e por apresentar-se em relação dialógica com cada participante, não se condicionando à figura do artista, a arte virtual, independente de ser tomada de modo mais místico ou conceitual, parece-lhe enfim um modelo ideal para toda a atividade artística.

Giorgio Sica e o encontro do Ocidente com o Japão

O período situado entre o final do século XIX e começo do século XX é comumente associado na história das artes ocidentais com uma expressiva curiosidade pelo “exótico”, ou seja, um forte interesse nas variadas características de culturas diferentes da tradicional hegemonia europeia. Embora o interesse geral sobre as culturas seja um fenômeno ainda mais antigo e amplo, característico, por exemplo, das trocas mercadológicas das Grandes Navegações, é especialmente nesta passagem de séculos que as influências do exótico e muitas vezes “primitivo” começam a ser mais sentidas nas artes, haja vista a expressão de um claro desejo de renovação estética na Europa, característico da abertura do seu contexto moderno (em pleno desenvolvimento) para o que é capaz de oferecer algo diferente e “novo”. Neste sentido, Giorgio Sica, em sua obra *Il vuoto e la bellezza - da Van Gogh a Rilke: come l'Occidente incontra il Giappone*¹⁰⁵, publicado originalmente em 2012, reconhece uma dessas trocas culturais como particularmente determinante na formação de uma nova consciência estética dentre os artistas e poetas ocidentais: a saber, seu encontro com o universo artístico japonês. O autor realiza um rico resgate histórico para caracterizar o que veio a ser este encontro e como foi sentido na arte e na poesia, bem como na cultura em geral.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.196.

¹⁰⁵ *Ibidem*, 2017.

Embora a obra de Sica focalize mais nitidamente a poesia nipônica, há boas justificativas sobre por que considerar tal encontro como potencialmente impactante nas artes. As principais chaves para sua compreensão são dadas pelas noções de *vazio* e *beleza*, cuja ligação indissolúvel foi também reconhecida como a “essência do pensamento japonês”, em homenagem recebida por Yasunari Kawabata, o primeiro japonês que recebeu o prêmio Nobel de literatura.

Sica¹⁰⁶ compreende que o interesse dos artistas pelo Japão começou como uma mera curiosidade inicial e que aos poucos avançou sobre outros aspectos importantes de sua cultura, tais como a busca de virtudes e padrões morais, sobretudo na espiritualidade. Isto pode ser observado nas transformações modernistas: no encerramento de cânones antigos visando à possibilidade de um novo começo na arte, renovando assim seus parâmetros. As décadas de 1910 e 1920 são, segundo ele, particularmente ricas neste aspecto.

As influências são primeiramente sentidas nas características visuais e formais dos adornos cotidianos e das artes plásticas (como nas gravuras do *ukiyo-e*, cujas representações abordavam a vida dos japoneses em diversos aspectos; mangás e paisagens de Hokusai e Hiroshige, que encantaram artistas plásticos e se fizeram sentir nas pinturas impressionistas e pós-impressionistas), e podem ser verificadas em Degas, Van Gogh, Monet, Toulouse-Lautrec, Gauguin, John La Farge e Max Dauthendey. Posteriormente, nas formas e conteúdos da poesia, especialmente com os exemplos do *haiku* e do *tanka*. Embora as traduções dos poemas japoneses tenham sido extremamente limitados em sua qualidade, dada a sua característica inerentemente polissêmica, houve um grande número de ilustres interessados que assumiram sua influência, como Ezra Pound e Claudel (os únicos que tiveram conhecimento direto do Japão e da língua japonesa), Mallarmé (influenciado de um modo mais indireto, dada a ausência de evidências de que tenha conhecido o *haiku*, apesar das semelhanças de sua poesia com a estética japonesa) e Rilke (através de sua busca pela “linguagem do invisível”)¹⁰⁷.

As influências encontradas na espiritualidade japonesa se referem acima de tudo ao *zen budismo*, uma tradição derivada do *budismo chan*. Este designa um conjunto de escolas, doutrinas e linhagens originado na China do século V d.C. e que possui como referência a figura do patriarca indiano Bodhidharma. O ramo *chan* foi o que mais se difundiu no arquipélago japonês, ficando conhecido como *zen*, contribuindo de maneira determinante na formação da identidade cultural japonesa, sobretudo na forma como esta cultura entende as

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

artes. Natureza, religião e poesia, por exemplo, são vistos como uma unidade para os poetas do *haiku*. A poesia é vista como um caminho (*wa do*) de condução ao *satori* (palavra proveniente de *satoru*, que significa algo como “perceber”, “aperceber-se”, “dar-se conta”), um despertar espiritual que é compreendido como uma espécie de fusão entre o sujeito que percebe e o objeto percebido. A forma como o *zen* se torna mais ligado a todos os setores da arte é por meio da concepção de que cada arte possui seu próprio ritmo espiritual, conhecido como *myo*. Assim, tanto o mestre espiritual como o artista sabem apreciar os ritmos particulares das coisas e das artes.

Neste sentido, “vazio”, na cultura japonesa, se refere ao vazio originário, que está na própria essência do *zen* e é um dos princípios da estética nipônica. Sica alerta para o uso de “estética”, aqui, no sentido ocidental da disciplina Estética. Na cultura oriental não há essa distinção que fazemos entre teoria e prática, posto que uma ideia já é compreendida como ação, contendo em si um valor espiritual. O vazio é associado ao silêncio e à meditação, um vazio originário como estado prévio à criação, associado também ao sentimento de mistério que deriva de nossa incompreensão de uma infinidade de fenômenos, sobretudo do fenômeno da beleza.

O mistério da incompreensão das coisas é visto como belo e plenamente aceito pelos japoneses, que o vinculam à espiritualidade. *Yugen* é a palavra utilizada para se referir ao sentido de mistério que deriva da indagação das coisas, cuja apreensão só aparece a quem baixa a guarda dos instrumentos da razão. Para a estética nipônica, tal sentimento de mistério e beleza se manifesta em experiências diretas entre o observador e o objeto observado, sendo uma característica do modo como concebem a poesia e a arte. O vazio é tomado como um recurso de expressão para o mistério e a beleza aparecerem, implicando uma necessária economia de meios de expressão. Excessos informativos num poema ou numa pintura, bem como as interferências interpretativas de um autor sobre as coisas (que caracterizam nossos poemas ocidentais), prejudicam a experiência de fusão entre o espectador e a beleza. É por esta razão que, diferentemente da poesia ocidental, na oriental o sujeito não aparece nos poemas. A técnica preza, portanto, pela simplicidade, seja de palavras ou pinceladas. O vazio deve ser preservado para que a natureza e as artes possam falar por si próprias; a fim de permitir espaço para que os detalhes apareçam e exponham a perfeição da natureza. Por meio da meditação e atenção total no objeto, o artista abre espaço dentro de si para que o objeto ressoe e seja posteriormente refletido como arte.

Sica¹⁰⁸ entende que há uma espécie de paradoxo no uso do vazio, na medida em que seu emprego visa à expressão do inefável. Ou seja, o uso do vazio, na poesia japonesa, está condicionado à intenção de promover uma experiência direta entre o leitor e a beleza retratada pela poesia, que não é passível de ser descrita. Diante do inefável, deve-se aceitá-lo, e o vazio então se torna o único meio para sua expressão. Para o autor, a identificação com o vazio é uma experiência fundamental na poesia e pintura inspiradas no *zen*. O vazio aparece não só como aspecto formal nas técnicas artísticas e na poesia, por meio da economia de meios expressivos, da ausência do sujeito observador e do estado meditativo necessário para a profunda comunhão entre o artista e a beleza, mas também como tema ao vincular-se, por exemplo, com a beleza da efemeridade, como no caso do vazio que é deixado pelas coisas submissas à passagem do tempo.

As influências japonesas se fizeram sentir não só marcadamente na França, Inglaterra e Itália, mas também nos Estados Unidos já no fim do século XIX¹⁰⁹. Em 1876, o público estadunidense se encantou com o artesanato japonês na Exposição do Centenário na Filadélfia; a partir de 1880, muitos bostonianos, como o pintor John La Farge, um dos primeiros a reconhecer a potencialidade da pintura japonesa, viajaram até o Japão para conhecer sua cultura diretamente, estando alguns interessados no *nirvana*; além desses, Okakura Kakuzo foi um dos responsáveis pelo espriamento da cultura japonesa nos EUA, tendo sido enviado na juventude a fim de aprender as técnicas ocidentais, tornando-se muito influente sobre o público dos EUA a respeito da cultura e espiritualidade japonesas através de seu livro *The Book of Tea* (1906), onde descreve a cerimônia do chá em suas raízes *zen* e taoísta, realizando também alguns comentários críticos sobre a confusão de materiais, cores e coisas que resultavam da progressão tecnológica e de alienação espiritual na sociedade que o recebia¹¹⁰. As informações compartilhadas em tal contexto por esses e outros mestres japoneses como Takeno Joo influenciaram no pensamento de diversos artistas ocidentais, e Giorgio Sica reconhece tal influência no papel do minimalismo na arquitetura e decoração até os dias atuais. Seja direta ou indiretamente, as influências do Japão sobre os artistas ocidentais certamente se fizeram sentir nos processos artísticos que resultaram na desmaterialização ou esvaziamento nas artes da segunda metade do século XX.

¹⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ibidem*.

Susan Sontag e a estética do silêncio

Contemporânea a Lucy Lippard e também reconhecida como escritora, crítica de arte e ativista nos Estados Unidos, Susan Sontag escreveu o ensaio *The Aesthetics of Silence*¹¹¹ em 1967, sendo este publicado em 1969 na coletânea *Styles of Radical Will*. Neste ensaio, Sontag apresenta sua visão da arte como um projeto espiritual da sociedade, e fala sobre como o uso do silêncio participa de tal ideal. O contexto é o mesmo dos *six years* descritos por Lippard, e não é à toa que seu ensaio faça uma apreciação crítica ao esvaziamento literal de algumas artes, bem como assuma um posicionamento espiritual que denuncia a influência sentida por Sontag do viés oriental que já incidia há décadas sobre sua cultura. Embora não tenha sido específica sobre quais correntes embasam seu pensamento (citando filósofos e mestres espirituais de diferentes linhas e muitas vezes incompatíveis entre si), Sontag discorre sobre a função espiritual do silêncio na meditação, sobre o problema da linguagem na apreciação artística e se aproxima de um viés psicanalítico ao analisar certos traços psíquicos da cultura que se expressa por meio do silêncio literal e do recurso da ironia nas artes.

Seu raciocínio parte da arte como um projeto espiritual: uma atividade que visa ao aperfeiçoamento da consciência humana, cujas transformações acompanham as transformações de cada sociedade. Assim, a era moderna assiste a uma transformação da arte como mito. Em sua versão anterior, compreendida como expressão dos impulsos criativos humanos, em luta com a materialidade da vida comum. Na sua nova versão, a luta é travada entre o espírito, que busca corporificar-se, e a materialidade da própria arte. Em ambas, os contrastes entre os ideais da arte e suas limitações práticas colocam um permanente dinamismo de abandono de práticas e ideais antigos para o desenvolvimento de novos. Na era moderna a arena é, portanto, disputada entre o artista e a própria arte, que nega o que ele deseja. Assim como todo projeto espiritual inclui uma via negativa (que se reconhece, por exemplo, numa teologia da ausência de Deus), a arte também inclui sua via negativa quando tende à antiarte, quando substitui a deliberação pelo acaso ou busca o silêncio.

O silêncio buscado, quando idealmente tomado para um projeto espiritual da arte, diz respeito ao silêncio que sucede a realização de um objetivo artístico, que satisfaz plenamente os esforços de um artista. Entretanto, não é exatamente este silêncio que prevalece nas observações de Sontag sobre os artistas modernos. O que chama sua atenção é o uso do silêncio como uma espécie de arma que desagrada, provoca ou frustra o público, fazendo este se sentir agredido e reagir com indiferença. A “arma” seria utilizada com o propósito de

¹¹¹ *Ibidem*, 1987.

emancipação do artista, que rejeita atender passivamente às expectativas do público sobre o que é a arte. No entanto, ela considera que "(...) nenhuma das agressões cometidas intencional ou inadvertidamente pelos artistas modernos foi bem-sucedida, seja ao tentar abolir o público, seja ao tentar transformá-lo em alguma outra coisa, numa comunidade engajada em uma atividade comum"¹¹². O problema é que, com o tempo além da ineficácia das agressões ao público, as transgressões na arte tornam-se agradáveis e legítimas. Ela não chega a julgar os usos do silêncio e do vazio como fraudulentos ou de má-fé, mas vê neles o reflexo de uma época doente. Afinal, se a arte é um projeto espiritual para o aperfeiçoamento do homem, e se em seu tempo o que há de “superior” nas artes é encontrado no uso agressivo do silêncio e do vazio ao público, então certamente há de se desconfiar que há algo errado com as artes, bem como com o estado psíquico dos participantes de seu mundo.

Um dos problemas da arte moderna (chamada por Sontag de “a arte de nosso tempo”) é o do excesso informativo, nas artes e na linguagem. Fala-se sobre tudo, até sobre não se ter nada a dizer. No entanto, o silêncio não precisa ser tomado apenas como um modo de chocar o público, e Sontag é muito eficiente em apresentar diversos usos alternativos e metáforas para o silêncio. Juntamente com a noção de vazio e silêncio, a autora defende estratégias de redução informacional do objeto artístico, que podem ser positivas do ponto de vista de aprimorar a experiência sensível do público (vide os programas em favor de um “empobrecimento” na arte, a exemplo do Teatro Pobre de Grotowski). A redução se justifica na melhoria da qualidade da atenção dispensada aos objetos que oferecem menos. Diante do ideal de se alcançar com a arte uma “experiência total”, isto é, de uma atenção plena dispensada pelo espectador ao objeto, as estratégias de redução parecem apontar para “(...) a ambição mais exaltada que a arte pode adotar”¹¹³, *e.g.*, a de um ideal de silêncio.

Porém, há uma ponderação: parece que é excessiva também a quantidade de objetos artísticos que oferecem “menos”, bem como é excessiva a quantidade de palavras da linguagem. De fato, uma das razões para Sontag ter escolhido falar sobre o silêncio é por seu contraponto à linguagem. Para ela, esta também é uma atividade humana com interesse no projeto de transcendência, por buscar “(...) se mover além do singular e contingente”¹¹⁴, sair dos particulares concretos para se tornar universal. A linguagem possibilita a história e a consciência, mas também confere o peso da acumulação histórica aos significados de obras recém-criadas. Cada artista precisa fazer uma escolha entre dar seu próprio significado (e entregar ao público o que este não quer) ou assumir a acumulação histórica de significados

¹¹² *Ibidem*, p.16.

¹¹³ *Ibidem*, p.21.

¹¹⁴ *Loc. cit.*

prontos (e dar ao público o que já é esperado por este). De tal modo, a linguagem parece oferecer, por seu caráter ilimitado e acumulativo, o excesso informacional que as artes deveriam justamente evitar. Por esta razão, a linguagem é, para Sontag, “(...) o mais impuro, contaminado e esgotado de todos os materiais de que se faz arte. (...) um microcosmo do caráter infeliz das artes de hoje”¹¹⁵. São os excessos da linguagem que prejudicam a arte em seu projeto espiritual.

Diante da carga de significados que a história da arte carrega, é inevitável que um artista esteja sempre conferindo sua situação em relação aos seus predecessores e contemporâneos, exaltando-se com a possibilidade de uma arte a-histórica e não alienada. A arte contemporânea pode corresponder a tal desejo se oferecer um objeto digno de contemplação, que seja capaz de acarretar um autoesquecimento do observador na ação de contemplar. O objeto seria então pleno em si mesmo, por dispensar a mediação dos pensamentos. O silêncio pode ser visto como uma metáfora para este momento. Enquanto o tempo histórico é o meio do pensamento definido e determinado, o silêncio se vincula ao que é atemporal (embora a autora tenha usado o termo "eterno", numa conotação mais espiritual) e de uma busca por um estado meditativo, ou seja, que prescindir dos pensamentos. É neste sentido que a busca do silêncio pode ser compatível com o projeto de transcendência para a arte contemporânea: um silêncio decorrente de uma obra completa e sobre a qual as palavras são desnecessárias.

O apelo ao silêncio na arte também revela o desejo de uma tábula rasa perceptiva e cultural, uma experiência de renovação total de seus padrões anteriores. Busca-se libertar o artista de si próprio, e libertar a arte, em geral, de suas obras particulares e da história. Para Sontag, as transgressões na história das artes são reações a este desejo de se livrar do peso dos significados históricos, e o silêncio é uma de suas estratégias. Busca-se também com ele libertar a mente de suas limitações perceptivas e intelectuais, já que há experiências mentais que não podem ser ditas. Assim como o silêncio precede e encerra os discursos, ele também deve ser o intervalo entre a conclusão de uma obra bem executada e o início de outra. Ela avalia que a razão da tradição mística, da psicoterapia não-ortodoxa e da alta arte modernista atribuírem valor ao silêncio é porque este abre espaço para novidades na experiência. Se a linguagem é excessiva e os pensamentos atrapalham na relação direta e sensível dos espectadores com as coisas, despi-las da linguagem seria a maneira ideal para deixar que as coisas “falem” por si mesmas, ou seja, se expressem sensivelmente.

¹¹⁵ *Loc. cit.*

Uma das dificuldades para a expressão pura nas artes provém da dificuldade do público em aceitar a abertura de significados que uma obra pode suscitar. Tal recusa leva-o a tentar

(...) confirmar o caráter fechado de uma obra, interpretando-a, (...) o que cria o sentimento comum entre os artistas e críticos ponderados de que a obra artística está sempre, de alguma maneira, em dívida com seu “tema” (ou é inadequada a ele). Entretanto, a menos que se esteja comprometido com a idéia de que a arte “expressa” [aspas da autora] algo, tais procedimentos e atitudes estão longe de ser inevitáveis¹¹⁶.

Para a autora, a *expressão* de uma obra é uma noção referente ao campo sensível, e não da linguagem, e usar tal distinção é o único modo de permitir à obra de “falar por si mesma”, em sua abertura significativa. A expressão seria a origem própria da noção de silêncio como “inefável”, ou seja, a propriedade do que não se pode nomear ou descrever. Ela compreende a preocupação dos artistas contemporâneos com o silêncio e o inefável como um reflexo do mito que toma a obra como absoluta, que basta a si mesma e dispensa comentários; porém, reconhece que artistas que rejeitam a aspiração ao absoluto e aos “significados” estabelecidos pela cultura hegemônica (tais como Cage e Johns) também recorrem à retórica do silêncio de forma igualmente drástica.

Tais artes adquirem uma certa característica de indizibilidade quando transgridem seus padrões passados por gerar um sentimento de que algo deveria estar sendo dito, mas não está. As transgressões são desconfortáveis inicialmente, mas se tornam legitimadas com sua insistência, pois cada mudança sobre os padrões vigentes gera um novo conjunto de permissões e limites. E diante da disputa entre o espírito e a materialidade da própria obra, parece que o recurso da ironia é o único meio de preservação da sanidade e da eficácia da noção de silêncio. Porém, ainda resta a dúvida sobre até quando, já que a ironia pode se transformar na nova norma de bom gosto, e assim perder sua utilidade.

Para Sontag, há diversos usos possíveis para o silêncio no contexto da arte contemporânea, e eles podem ser úteis como metáforas. Na sua opinião, o uso ideal se dá quando o silêncio corresponde ao sentimento de plenitude do artista que acabou de encerrar uma obra que atingiu aos seus propósitos. Um outro uso aproximado e promissor está no campo das estratégias de redução nas artes, que promovem maior atenção do público por apresentarem economia de informações. Porém, há de se considerar que os excessos nas artes e nas linguagens contemporâneas também atingem as estratégias do silêncio e da redução, que se tornam igualmente excessivos. A solução só pode se dar na direção de uma purificação nos

¹¹⁶ *Ibidem*, p.36.

meios expressivos, *i.e.* falar e se expressar sensivelmente apenas por amor ao que está sendo dito ou expresso: “(...) Falar por amor à fala é a fórmula para a libertação”¹¹⁷. Esta é a solução para a estética do silêncio que, usado em termos absolutos não só não se faz possível (por sempre depender de seu meio circundante para ser admitido), mas que também é capaz de poluir (ao ser usado excessivamente, causando o prejuízo da sensibilidade e da concentração do espectador) e que parece ineficaz como projeto de transcendência, já que ao depender da ironia, coloca em risco sua seriedade.

Walter Zanini e as tecnologias na arte

Considerado um dos mais importantes pesquisadores da história da arte brasileira, Walter Zanini encontra na desmaterialização de Lucy Lippard um fenômeno central para suas reflexões sobre o desenvolvimento da arte no século XX, partindo das vanguardas do início do século (em sua característica ainda predominantemente artesanal) e seu confronto com as novas soluções propostas pela industrialização crescente (que substituíram os modos manuais da prática artística tradicional pela prática indireta com o uso das máquinas). Somadas ainda às tecnologias da comunicação, tais transformações geraram para o século XXI uma completamente nova e variada gama de possibilidades que alteraram definitivamente o rumo das artes em suas práticas e conceitos. Os resultados dessa pesquisa de quase 20 anos, condensados na obra “Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte”¹¹⁸, reúnem informações que avançam para muito além da arte brasileira e oferecem uma rica exploração do panorama internacional.

Para Zanini, a desmaterialização foi um fenômeno tão significativo para as artes do século XX quanto o foram as vanguardas. As razões para existirem hoje as possibilidades de um completamente novo universo representado pelas artes do vídeo e pela cibernética, devem-se não somente ao desenvolvimento tecnológico adotado pelos artistas do século XX, mas também à rejeição radical levantada pelos artistas da década de 50 sobre as técnicas tradicionais, o que resultou em uma ampla abertura experimental num período profícuo. “Experimental” passa a ser compreendido não como um “(...) ato para ser futuramente julgado em termos de sucesso ou malogro, mas simplesmente como um ato cujo resultado é desconhecido”. Essa manifestação se tornou célebre por anunciar o futuro *happening*.

¹¹⁷ Novalis *apud* Sontag, p.35.

¹¹⁸ *Ibidem*, 2017.

O período no qual se desenvolvia o fenômeno de desmaterialização observado por Lippard coincidia com a conjuntura final de um processo de industrialização que foi decorrente do período pós-guerra, acompanhado de uma crescente imposição de tecnologias eletrônicas e de informatização. No final da década de 1940 já se anunciavam as tendências luminocinéticas e cinéticas, com elevado número de artistas. Os objetos de arte mecanizados ou com movimento elétrico ainda não eram bem aceitos, e havia esparças tentativas de aliar a arte e a indústria. A tecnologia televisiva, desenvolvida a partir do fim da década de 30, e disseminada por via eletromagnética desde o começo da década de 50, foi pioneiramente reconhecida como campo de disponibilidades artísticas. O grupo de Milão liderado por Lucio Fontana exprimia a convicção de que a arte futura deveria se libertar de sua materialidade. O vídeo era considerado não-material. A ideia era que, por desvincular-se da matéria, a arte poderia enfim se tornar eternizada. O imaginário da década de 50 prenunciava “(...) uma arte capaz de dominar todas as dimensões do espaço”¹¹⁹. O fato de que as máquinas se tornaram capazes de reproduzir imagens se somou ao imaginário do período caracterizado pela imaterialidade. Zanini é enfático em afirmar que as inovações das tecnologias eletrônicas e comunicacionais impactaram tão fortemente nas artes do século XX a ponto de transformar a noção própria de “arte” e exercer sua força nas experiências estéticas de interações entre homem e máquina que existem atualmente.

Por mais que os propósitos do fenômeno de desmaterialização tenham promovido uma atitude de “arte como ideia”, independente de seu objeto, não se agarrando a nenhum tipo de prática em específico (tais como as tendências cinéticas e luminocinéticas), isto não significa que o fenômeno não tenha sido nutrido pelo que estava acontecendo no campo tecnológico. As características expressas em sua atitude moral, de abandono da arte pela arte, por condenar o objeto artístico e as técnicas tradicionais da pintura e escultura, fizeram com que se abrissem inúmeras possibilidades materiais, técnicas e ideológicas a partir dos novos esforços, e então o otimismo presente no cenário tecnológico veio bem a calhar. Há tempos a arte já vinha sofrendo certos abalos com as invenções da fotografia e do cinema, mas agora reassumia a força contraventora proveniente dos questionamentos dadaístas e da iniciativa “global” do futurismo. Tendências desconstrutivas altamente conceituais aconteceram nos EUA, Europa, Japão e América do Sul, profundamente vinculadas às relações entre arte e vida, às noções de acaso e efemeridade, de interações entre diferentes meios artísticos, de proeminência mental sobre o visual, de relacionamento entre arte, ciência e tecnologia, e de coexistência com fatores político-sociais, que exercem sua influência até hoje.

¹¹⁹ *Ibidem*, p.201.

Inúmeros nomes são destacados por Zanini para sustentar sua reflexão. John Cage, por exemplo, cuja repercussão é tida hoje sobre vários âmbitos artísticos, ao receber a influência de Duchamp e do *zen budismo*, promove a receptividade ao acaso e à indeterminação na constituição da obra. Sua atuação é considerada por Zanini como sendo de fundamental importância para o desenvolvimento da estética de aproximação entre arte e vida, e também pela aliança entre diferentes meios artísticos, que conduziram à noção de intermídia e às práticas de *environmental art* e ao *happening*. Seus alunos e colaboradores Rauschenberg e Kaprow foram também incentivadores dessas e outras práticas, tais como as *combines* e a videoarte. Com os *environments*, *happenings* e performances, a presença do espectador como agente ativo no trabalho artístico se torna crescente, e paulatinamente a obra deixa de ser um objeto único. As mídias tecnológicas passam a ser consideradas novas linguagens (embora não sem a resistência de muitos quanto ao uso da máquina), enquanto se enfatiza o papel da ciência e da tecnologia para a humanidade.

O Grupo Fluxus é outro exemplo a ser destacado. Foi uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte, revelado no início da década de 1960. Também rejeitavam o “objeto de arte como um bem não funcional a ser vendido e meio de vida para um artista”¹²⁰ em favor de uma produção anti-individualizada. A posição contrária ao sistema artístico imperante incluía os próprios meios de expressão do Fluxus. Ou seja, eles se serviam do modo de apresentação dos concertos, por exemplo, em seu sentido tradicional, mas os consideravam “(...) transitórios (uns poucos anos) & temporários até o momento em que as belas-artes pudessem ser totalmente banidas (em suas formas institucionais) e os artistas encontrassem outra ocupação”¹²¹. Foram essenciais os princípios de George Maciunas: “(...) arte feita de simplicidade, anti-intelectual, que desfizesse a distância entre artista e não-artista, arte em estrita conexão com a normalidade da vida e segundo princípios coletivos e finalidades visceralmente sociais”¹²², adotando conscientemente o humor e compreendendo a arte como “evento natural, objeto, jogo, quebra-cabeça ou piada”. Na “metamúsica”¹²³ do Fluxus, José Iges identificou três aspectos principais: a produção de atos cênicos com objetos cotidianos (para a exploração de sons particulares) e utilizando “resíduos” estratégicos dos concertos tradicionais, a infusão do conceitualismo na música e os vínculos com o teatro, poesia e vídeo.

¹²⁰ Excerto de carta de George Maciunas a Tomas Schmit (jan., 1964) em Hendricks *apud* Zanini, 2017, p.141.

¹²¹ *Loc. cit.*

¹²² *Loc. cit.*

¹²³ Comentários do historiador José Iges, citados por Zanini, 2017. Cf. nota 5. p.146.

Enquanto Lippard não viu futuro para a Arte Conceitual, Zanini reconheceu que este é um fenômeno que não parece demonstrar esgotamento na arte contemporânea, tido ainda como “uma das matrizes da arte tecnológica”: por deslocar o interesse do objeto para a ideia, por introduzir soluções linguísticas como forma de expressão, por direcionar suas intenções ao mundo em que se vive e por tomar a arte como instrumento cognitivo. O todo do grupo não se fez homogêneo em termos ideológicos, manifestando-se com características próprias ao redor do mundo, adquirindo tons mais ou menos políticos dependendo de seu contexto. Seu desenvolvimento é contemporâneo da época em que surgem novas disciplinas e áreas de estudo, como a semiótica, a antropologia cultural, a psicanálise e outros. Sua disseminação fácil contou com os meios da reprodutibilidade industrial e dos serviços postais, e seus recursos multimidiáticos foram basicamente os dos “postais, textos-imagens, fotos, fotocópias, revistas, mapas, filmes, vídeos, etc”. Tal característica é considerada por Zanini como uma antecipação “na projeção global às vias revolucionárias da eletrônica e cibernética, que adviriam com a *net.art*, em seguida à criação do email”. A arte conceitual evoluiu, portanto, em contato com formas tecnológicas avançadas em seus diálogos com o *environment*, a performance e instalação.

Esses três exemplos não esgotam a valiosa contribuição da pesquisa de Zanini, mas com eles já podemos ter uma noção segura sobre como se articularam as influências provenientes do contexto industrial e tecnológico com as reações ao período pós-guerra e que levaram à desmaterialização do objeto artístico para a determinação sobre as experimentações artísticas da metade do século XX em diante, gerando inúmeras propostas, alterando suas práticas e colocando novas questões teóricas sobre como compreendê-las: “O fenômeno conhecido por desmaterialização significou, no fim do século XX, o instante crucial em que a consistente materialidade física do objeto cede a outras possibilidades de expressão e comunicação, como o uso das novas mídias”¹²⁴.

Hoje, há não só uma gama de novas práticas como questões teóricas que se colocam para serem repensadas. As possibilidades da videoarte, por exemplo, expandem os parâmetros da arte por alterarem sua forma de registro e de difusão, e a arte cibernética se coloca em relação direta com o espectador. Este passa a desempenhar uma atividade mais enfática como integrante de uma videoinstalação e rede artístico-telemática, colaborando ativamente na composição de sua experiência estética. Ao mesmo tempo, a concepção do artista como único criador de uma obra se dilui (mesmo que parcialmente), posto que além de ser necessária a participação do espectador para a constituição da obra, nem sempre o artista detém os meios

¹²⁴ *Ibidem*, p.17.

da sua produção (ele pode ser o idealizador da poética, mas não necessariamente o técnico programador). Assim, a obra parece ganhar um caráter mais aberto, por implicar na característica de interatividade e levantar um valor criativo coletivo ao processo; parece também não se centrar mais no objeto, que deixa de ser conclusivo, e assim corresponde ao ideal da desmaterialização. Há muitas novidades no campo artístico e a desmaterialização certamente fez parte de tal processo: “Arte eletrônica é portadora de uma identidade própria em sua imaterialidade específica”¹²⁵. Cabe, agora, explicar a nova identidade da arte.

Aproximações teóricas ao vazio: alcances e limites

As cinco fontes aqui apresentadas oferecem maneiras interessantes de aproximação aos usos do vazio na arte. Suas abordagens realizam grandes apanhados históricos, cujo método descritivo é fundamental para a apreensão do fenômeno em seus exemplos particulares e para situá-los em seus contextos, e também interpretações mais místicas ou filosóficas/fenomenológicas, que contribuem para identificar as tendências gerais nos fatos. Isso, é claro, não pressupõe uma distinção plena entre abordagem histórica e teórica/interpretativa. Mesmo Lippard, em seu processo de inventariar as obras conceituais, certamente passou por decisões interpretativas que a levaram a determinar quais obras entrariam, e quais não, sob a classe das desmaterializadas. Ao mesmo tempo, interpretações mais místicas, tais como a de Sontag, dependem de uma consistência razoável com aquilo que de fato estava acontecendo no mundo artístico. Neste sentido, ambos os tipos interpretativos, sejam históricos ou teóricos, são mutuamente importantes na compreensão de fenômenos artísticos.

Encontramos abordagens mais históricas nos textos de Lippard, Sica e Zanini, que percorrem desde o final do século XIX até o começo do século XXI. O primeiro período é apresentado por Sica, que, ao descrever o encontro entre os artistas ocidentais e o Japão ao final do século XIX, demonstra como a arte ocidental foi influenciada por essa estética marcada de forte atenção aos detalhes, à simplicidade e sutileza, os quais se tornam possíveis mediante a adesão ao vazio, isto é, a economia de meios expressivos. Por mais que Sica tenha se concentrado sobre o *encontro* e assim deixado uma lacuna sobre a importante continuidade das influências *zen* na primeira metade do século XX (a exemplo de John Cage), ele oferece

¹²⁵ *Ibidem*, 2018, p.20.

um bom instrumento para a leitura de obras que se sustentam sob influências nipônicas, tenham sido essas diretas ou indiretas.

Lippard, por sua vez, oferece um grande compêndio de obras conceituais observadas *in situ*, e sua exaustiva catalogação permitiu o reconhecimento do fenômeno da desmaterialização, seu desenvolvimento na década de 1960 e seus significados frente ao contexto sustentado pelos museus e galerias. Nem todas as obras conceituais visavam a abdicar completamente do objeto, mas se há exemplos de obras puramente conceituais, então parece que elas correspondem às obras levadas aos limites da desmaterialização: as artes do vazio.

A terceira parte dessa história é contada por Zanini. Este compreende a desmaterialização nas artes como um eixo para o desenvolvimento das artes digitais ou eletrônicas, isto é, aquelas que se fazem no espaço da televisão, do computador e das mídias digitais. Isso porque o objeto nelas representado não é mais material no sentido clássico do termo, tal como o era a obra tradicional em sua característica de objeto acabado, fixo e descolado do mundo e da vida comum, alheia ao espectador que se faz passivo frente a ela. Com a desmaterialização, isto é, a eliminação daquilo que dava à obra sua fixação e independência, obra e espectador se aproximam, pois este último pode agora ser ativo sobre ela. Neste sentido, a desmaterialização é crucial para o desenvolvimento artístico que irá resultar nas mídias tecnológicas, e o vazio parece assumir sua função simbólica.

Das abordagens mais interpretativas, duas se destacam: a primeira, mais vinculada à mística e à espiritualidade, e a segunda mais fenomenológica, ligada à filosofia. No primeiro caso, temos os exemplos de Sontag e Sica. Há concordância entre ambos de que o vazio é um modo de expressar certas ideias, ideais ou valores místicos, e mesmo Cauquelin, que prefere não adotar tal viés interpretativo, aceita que o *zen* oferece recursos para a compreensão de obras que o solicitem explicitamente.

Sontag assume a arte como um projeto espiritual que visa à transcendência do homem. Seu ideal de silêncio, neste sentido, é dado como um sentimento de que tal objetivo está sendo alcançado, pois a ele corresponde o pleno cessar de uma busca assumida pelo artista. No entanto, este não é o mesmo silêncio buscado pelos artistas de sua época, ao que ela atribui dois problemas. O primeiro diz respeito ao uso do silêncio como “arma” contra o público: um uso transgressor e provocativo. O segundo se refere aos excessos informativos nas artes e na linguagem. Conforme sua reflexão, essas duas características problemáticas da arte de seu tempo (cujo contexto é o mesmo de Lippard) confundem o público e prejudicam a missão da atividade artística em elevar a consciência humana. As soluções sugeridas são

direcionadas para uma estratégia muito semelhante ao uso do vazio na cultura japonesa descrito por Sica: preservar a obra de excessos nas suas qualidades formais e informativas, alcançando-se com isto uma melhor atenção dispensada pelo público e, além disso, rejeitar o uso excessivo da linguagem perante uma obra. Para ela, a linguagem não é capaz de expressar sua essência, pois esta apenas pode ser sentida. Assim, o ato de sentir o silêncio é tomado como estratégia para, ao evitar as intransigências da linguagem, alcançar esse aspecto da obra que atinge a sua "eternidade". Nesse sentido, Sontag leva às últimas consequências o ideal da arte japonesa: se esta última se faz valer do vazio para ascender ao belo em sua simplicidade, em Sontag o silêncio é utilizado como ponte para o que há de mais puro e divino na arte.

Uma alternativa à interpretação mística de Sontag é dada pela interpretação fenomenológica de Cauquelin. Com o panorama estabelecido pela teoria estoica dos incorpóreos, ela sustenta que o vazio na arte contemporânea só pode ser discutido em seu contraste com os aspectos materiais. Por este motivo, o eixo de sua reflexão corresponde à noção de “deslocamento” como obra, ou seja, a própria transição da materialidade da obra para a materialidade do contexto que a institucionaliza. A desmaterialização (ou imaterialização) não é eficaz em seus propósitos porque depende de uma admissão do vazio no sistema artístico. Depende, portanto, da coleção de símbolos prévios que são atribuídos às obras tradicionais, símbolos estes dos quais tentam escapar. É este conjunto de elementos institucionalizadores (embora neutros diante das obras), que mantém a materialidade necessária sobre a qual recairá o estatuto de *obra* quando esta se tornar vazia.

Este ponto reflete um certo consenso entre os autores abordados: a desmaterialização total não é possível, ou é, ao menos, problemática. Lippard assumiu que o termo “desmaterialização” não era muito acurado, haja vista que até um pedaço de papel ainda é material. Sontag enfatiza que em seu estado literal, o silêncio não pode existir como a propriedade de uma obra de arte, a exemplo da 4’33” de Cage, na qual o artista nada mais fez do que “[...] situar uma execução em um palco de concertos”¹²⁶. E para Cauquelin, o vazio que possui a pretensão de ser captado pelo público precisa aparecer de algum modo (independentemente de seus propósitos desinstitucionalizadores ou místicos), estando sua eficácia necessariamente atrelada à ação de deslocamento do que se considera ser a obra. Sica não chega a mencionar obras nas quais o vazio seja dado literal ou completamente, posto que a partir da estética nipônica o vazio na arte só pode ser compreendido diante de um elemento material, por mais sutil que o seja (e tanto mais belo quanto mais sutil; o que implica outra característica vinculada à materialidade, a saber, a própria beleza).

¹²⁶ Ibidem, p.17.

Cauquelin oferece uma pista do que seria a opinião de Zanini caso este colocasse o vazio em xeque, e aproxima-se dele quanto à influência posterior da desmaterialização, *i.e.*, seu significado diante dos desenvolvimentos entre arte e tecnologia. Para ela, as artes da cibernética concentram a obra no próprio espaço comunicativo entre o espectador e a máquina. Somente neste sentido elas são tomadas como sem materialidade, pois, em termos estritos, continuam a depender de uma interface de contato entre o usuário e a máquina, entre o real e o virtual. E pelo mesmo motivo, ela compreende tais artes como a possível resposta para os problemas da desmaterialização (ou imaterialidade) da arte. Artes virtuais não só conseguem se esquivar da institucionalização, posto que, enquanto artes virtuais, não são submissas ao mesmo mercado que corrompe as artes tradicionais, mas também conseguem alcançar seu ideal de ampla difusão, dada sua característica de reprodutibilidade e perda da unicidade que caracterizava a obra material.

O que parece comum às interpretações acima, nas suas diferentes concepções e leituras, é que tais obras são agrupadas pela simples existência, em diferentes intensidades, de um esvaziamento material. Se tomarmos este ponto como uma mera ausência, então o vazio relacionado à beleza nas artes japonesas certamente está de acordo: elas pressupõem alguma ausência deliberada. A desmaterialização descrita por Lippard claramente pressupõe uma ausência. Mesmo nas obras virtuais, discutidas por Zanini, ou no silêncio de Sontag, a ausência é pressuposta. A sua diferença, no entanto, pode ser descrita como uma diferença de *intensidade*. Parece haver mais ausência em certos casos, e menos em outros. Nesse sentido, Lippard parece mais certa. A desmaterialização trata de um *processo* ocorrido nas artes. O resultado deste processo, o que acima chamamos de intensidade, encontra-se entre dois polos extremos: o das artes totalmente materiais para o das artes totalmente imateriais/desmaterializadas (ou, ao menos, *pretensamente* imateriais/desmaterializadas). Há de se considerar a especificidade das obras que, além de simplesmente se desmaterializarem parcial ou totalmente, são obras *sobre* o vazio, *i.e.*, obras que se encontram nos entremeios dos extremos, e para as quais o vazio se faz como elemento fundamental. É pertinente lembrar que, embora Lippard tenha descrito o fenômeno da desmaterialização para as artes conceituais, essas não necessariamente estavam preocupadas de antemão com o vazio ou ausência deliberadas. Neste caso, a principal diferença entre as artes desmaterializadas e as artes do vazio é que neste último caso a percepção do vazio é elemento importante na caracterização da obra. A opção pelo termo “artes do vazio”, então, se dá àquelas obras que positivamente abordam o tema do vazio, seja pela pretensa desmaterialização completa ou não.

O caso dos artistas que visam ao completamento do processo de desmaterialização é o que se faz mais problemático. De fato, nas fontes discutidas acima há um consenso de que este extremo é impossível, conquanto seja necessário manter qualquer pretensão comunicativa com uma obra de arte. John Cage, por exemplo, esvazia sua peça de sons, ao ponto em que qualquer materialidade que venha a restar e tomar seu lugar dificilmente seja considerada música. O esvaziamento da galeria efetivado por Yves Klein parece substituir a materialidade visual das obras por uma materialidade diferente, a da própria galeria. Mesmo assim, as pessoas presentes na primeira performance da 4'33" certamente *perceberam* o silêncio, e aquelas presentes na galeria de Yves Klein *perceberam* o vazio. As materialidades restantes, que auxiliam nesse processo perceptivo, são certamente de classes distintas, e o desafio encontra-se em explicar como esse processo pode ser efetivado. Além disso, não parece ser o caso de que foi a materialidade do piano, ou mesmo do condutor presente, que constituiu a obra nomeada de 4'33" por John Cage, pois se estaria desqualificando suas pretensões e o próprio processo de esvaziamento. O mesmo para Yves Klein: não parece ser o caso de que a materialidade da obra *Le Vide* seja simplesmente identificada como as paredes ou a estrutura arquitetônica da galeria vazia. Quer dizer, nenhuma obra em que o esvaziamento material seja substituído de prontidão por outra contraparte igualmente material pode ser chamada de “obra do vazio” ou mesmo “desmaterializada”. Perder-se-ia um componente de extrema importância, já aqui relatado: o da *ausência*, que parece ocupar relevante papel para tais obras.

Isso é semelhante ao que propõe Cauquelin quando toma o próprio ato de deslocamento como obra desmaterializada, obrigando-nos a olhar para o problema do ponto de vista do contraste entre os elementos materiais prévios (elementos contextuais de institucionalização artística), que se fazem neutros inicialmente, e os mesmos elementos materiais diante do vazio posterior, ganhando agora o status de obra. Esse ponto, identificado por Cauquelin mas deixado de lado pelos demais intérpretes aqui apresentados, é crucial para a efetividade das obras do vazio, sobretudo aquelas que se encontram no lado mais extremo do espectro desmaterializante. Ele diz respeito ao ponto fenomenológico relacionado às propostas: sobre como ocorre o processo de identificação e comunicação relacionado a uma obra que, nas pretensões artísticas, não está presente materialmente. Mais do que isso, ele diz respeito a como diferenciar essa ausência, expressa pelo artista, dos demais elementos que permanecem presentes. Que a materialidade do condutor e do piano, ou das paredes da galeria, sejam importantes nesse processo, parece inegável. Ao mesmo tempo, não sabemos até que ponto essa importância é efetiva ou mesmo suficiente para permitir que o público perceba algo e realize as pretensões artísticas do esvaziamento. Uma interpretação desses elementos,

da sua importância e dos processos perceptivos e comunicativos a eles associados não é algo que encontramos na literatura aqui analisada. Cauquelin, Lippard e até Sontag bem reconhecem a necessidade de um meio para que o vazio seja admitido, mas suas análises não vão longe. Além disso, nenhuma das interpretações, históricas ou místicas, explicam os problemas filosóficos referentes à pressuposição de um objeto que quer ser materialmente vazio e ainda assim perceptivo. Este será o foco do próximo capítulo.

3 UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA PARA AS ARTES DO VAZIO

A arte do século XX é marcada por uma impressionante quantidade de obras que visam a seu próprio esvaziamento material para a apresentação ao público. Elas costumam ser associadas a três principais tendências: (a) à arte conceitual descrita por Lippard sob a designação de *desmaterialização*, quando suas intenções são direcionadas à desinstitucionalização artística; (b) à espiritualidade na arte, quando há influência explícita do *zen* nipônico e suas derivações ocidentais no século XX; e (c) ao imaginário artístico vinculado aos avanços tecnológicos pós-Guerra, que se exaltava com a possibilidade de uma arte de larga repercussão, alcance e imortalidade, características entendidas como inerentes à imaterialidade. Além de herdarem traços dessas três tendências, a diversidade de obras do vazio pode ser categorizada de vários modos, a exemplo do que tem sido feito por exposições, museus e grupos de pesquisa, o que demonstra um claro interesse da comunidade artística e acadêmica em unificar tais obras.

Se tomarmos a distinção primária, realizada no capítulo 1, a partir da qual cada obra deste imenso conjunto se apresenta em algum nível entre (1) uma (pretensamente) completa e literal ausência de materialidade, ou (2) uma materialidade mínima que aborda o vazio como seu tema principal, então podemos considerar quais são as propostas mais enigmáticas para a teoria da arte, *i.e.*, aquelas que apresentam desafios de compreensão. O caso mais interessante é certamente o primeiro, posto que há um conflito evidente entre o que é proposto nas obras e o que os pesquisadores e críticos dizem a respeito delas. Lippard, Sontag e Cauquelin concluem que um pleno vazio, como obra, não é possível, o que contraria tais pretensões e questiona a legitimidade das propostas artísticas do vazio. Se isso fosse o caso, as propostas do vazio não poderiam ser obras. Ou, precisaríamos assumir que há algo problemático (ou minimamente incompleto) em suas conclusões. Mais ainda, se tais propostas não são obras, há a complicação adicional de elas serem todas tomadas como antiarte, o que as faz retornar novamente ao problema de sua justificação como artes legítimas.

E há mais complicações. Veja-se o caso de John Cage, que declarou ser o conjunto de ruídos do ambiente a sua música. Na partitura, a única qualidade que poderia ser prevista era o silêncio. O problema de se assumir os ruídos como a música está na sua impossibilidade de ser diferenciada de alguma das faixas do *The Wit and Wisdom of Ronald Reagan*, por exemplo. Diante das várias execuções de 4'33" realizadas até hoje, jamais poderíamos,

somente pelos conjuntos de ruídos, identificar qual foi o instrumento utilizado para sua execução: se feita em piano, *beatbox*, geladeira, se foi performada por David Tudor ou por um gato. O conjunto de ruídos aleatórios não é suficiente para compor uma obra, assim como não o é o silêncio previsto pela partitura. Afinal, além de o próprio John Cage reconhecer que o silêncio “não existe”, não conseguiríamos rejeitar a afirmação de que a 4’33” esteja tocando ininterruptamente na câmara anecoica mais silenciosa do mundo neste momento.

Em 2008, a Bienal de São Paulo expôs um enorme vazio no pavilhão Ciccillo Matarazzo. Mais de uma década após, estaria o vazio de 2008 esquecido e empoeirado no porão do museu? Supondo-se que existam outros vazios esquecidos ao lado do vazio da Bienal, há como selecionar o vazio “correto” para a próxima exposição? Além disso, como poderíamos justificar que um desses “vazios” abandonados não seja precisamente o mesmo da galeria de Yves Klein em 1958?

Enquanto proposta, *Exhibition in advance of its existence* procura apontar para o fato de ter sido realizada antes de sequer ser concebida, no acordo entre Henry Flynt e Di Maggio em 1990. É como se Flynt pudesse olhar para o passado e transformá-lo, indicando uma exposição onde antes não havia. Sendo levado a sério, isto significa que poderíamos também reconhecer uma exposição da Fundação Mudima antes desta sequer ter sido projetada como espaço para arte. Poderíamos ainda reconhecer uma exposição de arte contemporânea no mesmo local cinco séculos antes e teríamos concomitantemente produções de arte renascentista e contemporânea, o que seria interessante, bastando para isso ser anunciada apropriadamente. No mesmo período em território brasileiro, por sua vez, uma *exposição antes de sua existência* poderia se dar antes mesmo da chegada dos europeus. Afinal, ter o registro fotográfico não é uma necessidade, posto que no momento do click o espaço retratado ainda não deve ser uma exposição.

E qual a diferença entre as performances executadas por Tehching Hsieh e Ed Young com a vida do cidadão comum e não participante do mundo da arte? Em princípio, não há mesmo alguma diferença, já que todos podem estar fazendo exatamente as mesmas coisas corriqueiras, que nada possuem de intencionalmente artísticas ou estéticas, como dormir, acordar, lavar a roupa ou usar o banheiro. No entanto, algumas são tidas como performances artísticas, e as outras não.

É certo que um computador disposto diante de todos esses vazios não conseguiria discriminar o artístico do banal. Mas este não é um problema apenas para os computadores.

Boisseau¹²⁷ apontou que o Teatro da Cidade parisiense cogitou criar uma nova categoria, como “inclassificáveis”, para peças que gerem dúvidas sobre sua natureza, como nesses casos de espetáculos de dança onde “não há” a dança.

Esses exemplos ilustram uma dificuldade inerente às artes que se pretendem completamente vazias: como podemos percebê-las, ou diferenciar umas das outras, se nada temos para efeitos comparativos, isto é, materialidade? Diferenciar “vazios” não parece algo possível. Se não podemos percebê-las, nem mesmo diferenciá-las, então as “artes do vazio” não existem, e os exemplos providenciados no primeiro capítulo também não podem ser chamados de “artes”. Esta é uma conclusão extrema e inaceitável, o que nos faz assumir a necessidade de alguma materialidade. Se não é possível que haja uma obra com completa e literal ausência de materialidade, então deve haver uma explicação para os casos que buscam apresentarem-se assim. Tal resposta não pode se desviar do problema e assumir linearmente os elementos de contexto artístico (tais como a moldura, a parede da galeria, arquitetura, a etiqueta, dentre outros) como a obra, posto que isso não só atropela o vazio, que foi *intencional* na proposta, como ignora a indagação de toda uma comunidade artística disposta a utilizá-lo e a compreendê-lo como uma certa estratégia. Parece que os elementos de contexto artístico realmente fazem parte do processo de reconhecimento da obra de algum modo, mas, em si mesmos, não podem ser a própria obra. Os ruídos, objetivados por Cage, devem certamente ser considerados; mas não podemos aceitar que 4’33” se reduza, simplesmente, aos ruídos.

Além disso, a afirmação intuitiva de Lippard, Sontag e Cauquelin de que não é possível que uma obra seja constituída *apenas* por vazio pode ser justificada com base no conflito entre tais casos e dois pressupostos interdependentes que temos de comum acordo sobre a arte, a saber: (1) a necessidade de um critério de individuação para toda obra de arte, e (2) o fato de que tomamos a arte como um elo de comunicação entre a obra e o público. Se esses dois pressupostos configuram a base para tudo o que consideramos ser uma obra de arte, torna-se um problema admitir que uma obra feita apenas de vazio seja possível. De outro modo, aceitar tais artes como legítimas implicaria uma necessária revisão desses dois pressupostos. Neste capítulo, apresentarei uma explicação na qual ambas as contendidas serão mantidas, isto é, na qual as obras do vazio são legitimamente aceitas, e os dois pressupostos acima, preservados. Primeiro, observaremos dois problemas decorrentes da rejeição do

¹²⁷ BOISSEAU, Rosita. Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus. Le Monde: culture, 2009. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104. Acesso em 07 de junho de 2018.

primeiro pressuposto: (3.1) as implicações da ausência de individuação, e (3.2) o problema do relativismo nas interpretações artísticas. Ambos oferecem dificuldades às artes em geral, mais ainda às artes do vazio. Para contorná-las, a semiótica de Charles S. Peirce será apresentada como método de análise (3.3). Com ela (3.4), duas hipóteses explicativas serão analisadas: a primeira toma (3.4.1) o vazio enquanto *veículo* de significação e, a segunda toma (3.4.2) o vazio como *objeto* de significação. Como conclusão, mostrarei que o primeiro caso é impossível, e que o segundo, além de plausível, é profícuo em explicar a legitimidade das artes do vazio sem recair nos problemas discutidos. Como acréscimo, será apresentada uma interpretação que corrobora com as conclusões aqui obtidas, no que diz respeito ao problema do relativismo nas artes: a dos núcleos estéticos de Carl R. Hausman (3.5). Isso tudo nos ajuda a entender não só a possibilidade das artes do vazio, mas também o seu estabelecimento enquanto fenômeno artístico independente (3.6).

3.1. Desafio de compreensão I: a falta de um critério de individuação

As artes do vazio confrontam dois pressupostos básicos da arte em geral, e que temos de comum acordo. O primeiro deles é o de que (1) toda obra de arte necessita de um *critério de individuação*, ou seja, precisa ser reconhecida na sua unicidade e independente do tempo. Devemos recebê-la positivamente pelos nossos sentidos, de modo que possamos apontar para ela no espaço (ou apontar para sua fonte, como no caso da música e das artes virtuais), mas também no tempo. Veja-se o exemplo do retrato mais famoso do mundo, *La Gioconda*, cuja realização por Leonardo da Vinci é datada de 1503 a 1506. A obra possui uma apresentação formal, com composição de cores, formas e texturas que se fazem características atribuídas a ela e a nenhuma outra. Sua continuidade através do tempo é precisamente o que permite o nosso reconhecimento. Este reconhecimento mínimo da obra no espaço e no tempo constitui a base indiscutível sobre a qual Leonardo da Vinci pode se comunicar conosco no presente, o que implica tomá-la como um objeto de mediação entre o artista e seus espectadores.

O segundo pressuposto é o de que (2) temos na arte uma comunicação entre a obra e o público. Faz-se usual que tomemos obras de arte como objetos comunicativos: diante delas nos emocionamos e até sentimos calafrio pelo corpo; nos perguntamos sobre o que o artista “quis dizer” e divergimos sobre seus significados. Neste sentido, dizer que temos a obra de arte como comunicativa se faz em sentido *lato*, pois tal comunicação não se limita a um código fechado de regras sintáticas e semânticas como na linguagem. Porém, o fato de que na

arte a comunicação não é fechada não nos impede de avaliarmos o quão próximos ou distantes estamos das interpretações dos artistas, historiadores e críticos, bem como das do colega ao lado no museu, e que presencia a mesma obra que nós. Temos a obra como mediadora de comunicação porque a identificamos como dada intencionalmente por um artista para que a apreendamos em nossos sentidos e exerçamos atividades frente a ela, sejam estas de contemplação estética ou reflexão conceitual. Diante de *La Gioconda*, o público pode se emocionar com sua beleza, refletir sobre suas características formais e sua representação, questionar-se sobre aspectos degenerativos decorrentes do tempo, enfim, sentir efeitos numa multiplicidade de possibilidades por resultado de como se apresenta. Considerar o quadro - feito em madeira e tinta a óleo - como uma obra de arte inclui considerá-lo como um intermediário entre nós, espectadores do século XXI, e Leonardo da Vinci no século XVI. É através do produto tornado físico que somos levados aos efeitos sensíveis e cognitivos pretendidos pelo artista, talvez não de modo totalitário, mas sim numa intenção mínima de comunicar algo por meio dela, mesmo que seja unicamente retratar uma personalidade de sua época por ocorrência de uma encomenda.

O mesmo se aplica a outras formas e gêneros artísticos. Reconhecemos no conjunto de sons e no drama expresso pela letra uma ópera; nos movimentos harmônicos e sincronizados do corpo, a dança; na expressão corporal e textual, o teatro. É claro que esses elementos, tomados aqui como essenciais, se entrelaçam nas múltiplas formas artísticas que temos na contemporaneidade, permitindo um amplo fluxo de combinações e potencialidades criativas entre elas. Mas de maneira geral, é porque constituem sua apresentação positivamente aos nossos sentidos que as tomamos como veículo para os múltiplos efeitos sensíveis e interpretações. Como humanos, temos um amplo interesse por códigos e suas decifrações, e as artes se estabelecem nesse lugar de expressão e comunicação entre autores e público, como num jogo lúdico de pretensões universais. São justamente as composições codificadas e presenciadas por nós que identificamos como *obra de arte*.

As artes do vazio apresentam a ausência do elemento essencial para a área à qual se propõem e assim contrariam o pressuposto (1), posto que sem a matéria visual, o som ou a apresentação, não podemos apontar para a obra no espaço, nem reconhecê-la no tempo, e assim não encontramos uma unidade à qual possamos nos referir como a Obra. É por isso que, diante da ausência de qualquer traço que nos possa ser recebido pelos sentidos, não conseguiríamos distinguir entre o vazio exposto por Yves Klein em 1958 e a Bienal do Vazio, cinquenta anos após; entre uma das faixas de *The Wit and Wisdom of Ronald Reagan* e a 4'33

de John Cage; entre a performance executada por Tehching Hsieh e a vida cotidiana do cidadão comum e não participante do mundo da arte. Se não há uma unidade de Obra, então não há como justificar que elas não sejam exatamente o mesmo vazio.

As obras do vazio também desafiam o pressuposto (2), porque se não as reconhecemos no tempo e no espaço, como entender que haja de fato uma comunicação entre a obra e os espectadores? Como garantir que haja intencionalidade e sentido agregados à proposta? Como identificar nas artes do vazio a particularidade de uma obra, ou de outra, de um artista e não de outro, e justificar que não sejam um caso de roubo ou plágio levado à exaustão por muitos artistas? Como podemos ver, os dois pressupostos se influenciam mutuamente e constituem a base de tudo que compreendemos por obra de arte. Se os temos como necessários, torna-se um problema admitir que artes feitas de nenhuma materialidade sejam possíveis. De igual modo, aceitar tais obras do vazio como artes implica necessariamente uma reconsideração sobre o que compreendemos por “arte”, haja vista as implicações do vazio sobre a natureza artística. Este problema incide diretamente sobre as questões da interpretação nas artes.

3.2. Desafio de compreensão II: o problema do relativismo

Em geral, questionamentos sobre intenções e sentidos de uma obra de arte conduzem ao velho problema da significação nas artes, que se faz ainda mais confuso quando as artes em questão são feitas de nada. Mas vejamos primeiro quais são os problemas de significação nas artes em geral. É de nosso consenso que uma obra X seja comunicativa por ser dada sobremaneira como uma mediação entre autor e público. Sobre a obra X, muitas coisas podem ser ditas: refletimos sobre sua composição material, e sobre sua estrutura; a relacionamos com outras obras em conteúdos e características físicas, bem como com fatos históricos do contexto do autor. Porque com muita facilidade encontramos nelas mais de um sentido¹²⁸, chamamos a natureza geral da arte de polissêmica. Muitos diriam que, longe de ser um problema, talvez essa abertura na significação artística seja a grande virtude da arte, por interagir amplamente com a imaginação humana ao longo do tempo, e por permitir espaço para a criatividade nas interpretações¹²⁹ (seja quando intérpretes reexecutam uma peça famosa

¹²⁸ Por “sentidos” entendemos todo conteúdo que uma obra de arte pode comunicar, isto é, sentimentos e/ou ideias.

¹²⁹ Por “interpretação” de uma obra de arte entendemos qualquer atividade mental evocada pela obra em um espectador, sendo esta geradora de novos resultados ou não, como produtos textuais ou novas obras de arte. Esta definição, bastante abrangente, será melhor especificada no decorrer da análise.

à sua própria maneira, quando os críticos de arte lançam mão de analogias e metáforas linguísticas para expressar o sentimento derivado de uma série de pinturas, ou mesmo quando o público se desdobra ao tentar compreender um gênero de cinema). A questão aqui é que embora a polissemia seja uma hipótese interessante para o problema da multiplicidade de interpretações na arte, é fácil que dela se escorregue para um relativismo confuso.

Explico-me: em geral, o relativismo é a tese na qual decisões epistêmicas, morais ou estéticas são relativas aos contextos dos agentes em questão. Posto de outra forma, o relativismo defende que questões veritativas (se algo é verdadeiro ou falso), morais (se algo é certo ou errado) e estéticas (se algo é esteticamente agradável ou não), só podem ser consideradas de acordo com contextos específicos, e que além disso, não existe um contexto unificador sob o qual tais questões sejam invariantes. Uma consequência do relativismo é que todas as afirmações a respeito de uma determinada questão possuem o mesmo valor, sendo colocadas no mesmo plano (de que todas as opiniões são igualmente válidas, ou de que todos os comportamentos são igualmente justificados, por exemplo).

O relativismo oferece um aparente suporte para problemas como o artístico, uma vez que é mais fácil assumir que todas as interpretações são válidas do que estabelecer critérios de validação para elas (de fato, encontrar critérios de validação para a arte nunca foi um problema fácil). O ato de interpretar uma obra de arte é visto como uma questão de opinião pessoal, e o senso comum conhece bem a afirmação de que sobre opiniões não se deve discutir. No entanto, há uma grande diferença entre questões de gostos/preferências pessoais e afirmações objetivas a respeito de uma obra. O problema do relativismo se apresenta quando alguém sugere, por exemplo, uma interpretação estranha, como “A Guernica retrata a corrida da Terça-Feira da Panqueca”. Como aceitar e justificar afirmações que não mantêm quaisquer relações com seu objeto? O espectador em questão pode até retirar algum proveito pessoal de sua exclusiva interpretação, por mais duvidosa que o seja, mas o fator complicador aparece quando ela é posta a público e conflita com outras interpretações, como “A Guernica figura importante obra crítica aos horrores da guerra civil espanhola”. Devem ser todas aceitas como iguais? É intuitivamente óbvio que a segunda interpretação é mais objetiva e consistente com a obra do que a primeira, então não pode ser satisfatório assumir que ambas tenham o mesmo valor. Assim, o relativismo deve ser superado, porque nossa intuição é incompatível com ele.

A consequência do relativismo é que todo o discurso perde o sentido se não há critérios de validade para o que é dito. Ou seja, se as interpretações são postas todas no mesmo plano sem a necessidade de serem justificadas, elas perdem sua função como agentes

públicos, e não faz sentido algum emití-las. A razão pela qual o relativismo em geral não funciona é precisamente porque ele anula a si próprio em sua definição; afinal, se toda afirmação é relativa, até mesmo o relativismo não exerce “a sua verdade”, e assim não se sustenta.

Como defender uma noção polissêmica que não caia no problema do relativismo? Por um lado, a arte não está no mesmo plano de clareza que o discurso científico, e exigir tal característica (como se fosse possível) seria sufocar-lhe na capacidade de interagir universalmente com a imaginação humana. Então, parece que a polissemia da arte é uma característica inevitável, sobre a qual devemos construir nossas bases. Por outro lado, tal pluralidade de sentidos nos conduz ao dilema do relativismo, e uma vez tendo atestado que é inviável colocar todas as interpretações no mesmo plano, não temos outra solução senão enfrentar a dificuldade de buscar instrumentos teóricos que nos permitam avaliar e tentar preservá-las de um relativismo iminente sem, no entanto, sacrificar sua diversidade e criatividade nas interpretações.

Seriam, as artes do vazio, provocações sobre a técnica no mundo da arte, como nos parecem sugerir *Erased De Kooning Drawing* e o movimento da *Non-Danse*? Designariam protestos contra o excesso informativo, conforme a proposta do *Museum of Nothing*? Ou apontariam para uma crise no sistema de mercado que sustenta as artes, sobre a qual teria sido designada a Bienal do Vazio? Será que de fato indicam a tênue linha entre arte e vida, como fora sugerido por John Cage a respeito dos ruídos que se ouviu na performance de 4’33”, e sobre a qual até vemos certa semelhança com *One Year Performance*? Ou expressariam apenas mais uma forma de chiste proposta por artistas bem-humorados a la Duchamp, como bem poderiam designar *Le Vide*, de Yves Klein, e *Show in Advance of its Existence*, de Henry Flynt? O fato é que a arte floresce amplamente em sua liberdade de criação no século XX, e as obras do vazio parecem ser a epítome desta liberdade. Será que elas também evocam interpretações livres na mesma medida?

Uma das maneiras de evitar o problema do relativismo é fazer valer as características materiais de uma obra. Por exemplo, qualquer interpretação a respeito dos monocromos azuis de Yves Klein não pode negar-lhes o fato de que são, no que diz respeito à sua materialidade, azuis. A materialidade, além de individuar a obra e dar-lhe características próprias, também resiste ao relativismo, pois é objetiva: é aquilo que percebemos e sobre a qual concordamos. Isso, é claro, não implica dizer que toda materialidade seja objetiva, mas tão somente que *existem* certos atributos materiais que não podem ser relativizados. Este é o problema que as

artes do vazio nos impõem: se retiramos toda a materialidade, ou se esperamos que isso seja possível, abandonamos um importante aspecto que agora deixa livres as interpretações sobre a obra, e conseqüentemente, vulneráveis ao relativismo. Se ele é um problema para as obras de arte tradicionais, é ainda maior para as obras do vazio.

Há uma diversidade de obras, bem como uma diversidade de interpretações possíveis. O desafio é: como podemos construir uma unidade segundo a qual tratar tal diversidade de interpretações, quando as próprias obras apresentam desafios de individuação? Como torná-las mais acessíveis à nossa compreensão, uma vez que são feitas de nada? E diante do dilema polissemia vs. relativismo exposto anteriormente, como podemos respeitar a diversidade interpretativa das artes do vazio sem afogarmo-nos no oceano relativista?

Do que foi possível verificar até aqui, temos que o contexto de surgimento das artes do vazio foi problematizador quanto ao sistema institucional e tradicional da arte, muitas vezes procurando atacá-lo com suas veias dadaístas e conceituais levadas aos limites. Discutir o que elas refletem do nosso sistema de artes é fundamental, pois certamente implicarão em novas considerações teóricas e históricas sobre a natureza das artes e de suas interpretações. De todo modo, mesmo que as obras do vazio tenham por pretensão um “esvaziamento” material, vê-se que elas não alcançaram um esvaziamento de sentido, e explicá-lo permanece um problema em aberto. Os dois problemas acima levantados, da individuação e do relativismo, decorrem de duas premissas aparentemente assumidas pelas artes do vazio, a saber: de que as obras são totalmente desmaterializadas, e, por assim o serem, de que é o “vazio” resultante que individua ou caracteriza tais obras. Mas o vazio não pode individuar, isto é, uma total desmaterialização não pode caracterizar plenamente um objeto, nem objetivar as interpretações decorrentes dele. Isso impõe um dilema. A história da arte, como vimos nos dois primeiros capítulos, mostra não só que tais obras são individuadas, como são unidades objetivas de sentido, *i.e.*, que suas interpretações são ricas e consistentes. Como explicar tal dilema? A proposta aqui desenvolvida requer uma releitura das premissas. A primeira é de que as obras do vazio não podem ser tomadas como totalmente esvaziadas. A segunda, é de que o vazio, por não caracterizar ou individuar uma obra, constitui para ela seu objetivo central enquanto *conteúdo*. Dito de outro modo, o vazio não é o *ponto de partida*, mas o *ponto de chegada* dessas obras. O que faremos é oferecer uma interpretação semiótica que faça justiça ao que intuitivamente já aceitamos sobre elas: de que são obras genuínas e comunicativamente interessantes.

3.3. O método de Charles S. Peirce: Fenomenologia e Semiótica

A Teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914) se faz frutífera para sua compreensão e solução dos problemas aqui levantados, dada sua rica trama conceitual para a exploração de fenômenos de diversas ordens. Peirce foi um filósofo pragmatista americano que desenvolveu teorias nos campos da lógica, da linguagem e da comunicação, tendo realizado uma enorme contribuição para ciências específicas (como na matemática e nas ciências físicas, bem como no campo das humanidades e das ciências sociais), mas se interessando sobremaneira pela lógica matemática¹³⁰. Seu objetivo primordial era desenvolver uma Filosofia da Ciência que através de uma ampla arquitetura de conceitos pudesse contribuir para as investigações em qualquer área. Assim sendo, sua “Semiótica¹³¹” se estabelece como uma teoria geral dos signos que contribui para a investigação sobre como se dá a produção de sentido entre eles e seus significados na comunicação.

Antes de entrarmos na questão da semiótica propriamente dita, é necessário considerarmos como Peirce compreende a apreensão de todo e qualquer fenômeno – ou faneron¹³², nas suas palavras – pela mente. Partindo das categorias kantianas, Peirce explorou suas relações de modo a reduzi-las em um grupo de três que são as mais fundamentais, objetivando assim identificar os conceitos mais simples, irreduzíveis, completos e aplicáveis a qualquer particular¹³³, seja este existente ou meramente possível. A este estudo responsável pelo inventário das características dos fenômenos, Peirce denominou “Faneroscopia”¹³⁴ (também reconhecida por “Fenomenologia” ou “Doutrina das Categorias”), não pretendendo que seja uma ciência da realidade, mas que possibilite o exame das classes que permeiam a experiência comum¹³⁵. Suas tarefas se dão por meio das três categorias nomeadas por Peirce como “Primeiridade”, “Secundidade” e “Terceiridade”¹³⁶, as mais elementares para o reconhecimento de qualquer fenômeno pela mente na coleta de seus elementos incidentes e posterior generalização de suas características¹³⁷. Desta forma, a Primeiridade é representativa

¹³⁰ BURCH, Robert. Charles Sanders Peirce. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2014 Edition). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/peirce/>>. Acesso em 15 de fevereiro de 2016.

¹³¹ No original, “semeiotic”.

¹³² Por faneron – no original, *phaneron* – Peirce compreende o total coletivo do que está presente na mente, corresponda isto a algo real ou não. Vide CP 1.284. A referência é dos Collected Papers de Peirce, onde se lê “volume 1, parágrafo 284”.

¹³³ DE WAAL, Cornelis. On Peirce. Belmont, CA: Wadsworth Publishing, 2000.

¹³⁴ No original, *Phaneroscopy*. Vide CP 1.286.

¹³⁵ IBRI, Ivo Assad. *Kósmos noëtós*: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva, 1992.

¹³⁶ No original, *Firstness, Secondness e Thirdness*. A tradução de *Secondness*, para o português brasileiro, é reconhecida em duas variantes: (a) Secundidade, por derivar do latim *secundo*, conforme traduzido por Pignatari (1974) e adotado por Santaella (1989, 2000), e (b) Segundidade, devido à aproximação com a palavra em português “segundo”, conforme a tradução de Armando Mora D’Oliveira e Sergio Pomerangblum (1974) na 1ª edição dos Escritos Coligidos de Peirce para a coleção Os Pensadores. Aqui, seguimos a primeira opção.

¹³⁷ Ibri, *ibidem*.

da consciência passiva das sensações, ou seja, atua por meio de um mero recebimento sensível, sem qualquer tipo de reconhecimento. A Secundidade interrompe o campo da consciência, indicando que o que se recebe são fatos externos à mente. Só então a Terceiridade pode oferecer a consciência sintética, fazendo a mediação entre as duas primeiras, podendo oferecer ainda um conceito que as una, generalizando-as, permitindo um fluxo de reconhecimento e de sentido. Peirce as utiliza como fundamentação para muitas (se não forem todas) as classes tríadicas de seu sistema filosófico.

O mesmo acontece com sua teoria semiótica. Isto significa que no signo peirciano o sentido se dá na interação entre três elementos essenciais, não sendo possível em menos do que três, mas também não sendo necessários mais elementos do que isto. A bem da verdade, Signo, em Peirce, não é fácil de se definir. Santaella¹³⁸ alerta para o exaustivo esforço do autor ao tentar defini-lo por dezenas de vezes entre páginas publicadas e manuscritos. Para este momento, consideraremos uma de suas definições mais conhecidas:

Um signo, ou representâmen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representâmen.¹³⁹

Aqui retiramos que os três elementos do signo são: o Representâmen, o Objeto e o Interpretante. O Representâmen é o que se apresenta ao intérprete, encorpando-se em uma grande possibilidade material possível (incluindo-se nesta o estado mental, como no caso do raciocínio). O Objeto é o representado pelo primeiro, por meio de uma qualidade específica. O Interpretante, por sua vez, corresponde ao signo equivalente ou melhorado, criado na mente. Vide a ilustração abaixo:

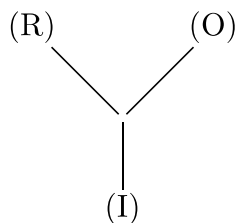


Diagrama 1 - Representação de um signo peirciano

¹³⁸ Santaella, Lucia. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

¹³⁹ Peirce, C. S. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.46.

Os três elementos do signo foram desenvolvidos segundo as categorias elementares da Fenomenologia. Sendo assim, o Representâmen corresponde à Primeiridade por oferecer os dados aos sentidos, antes de qualquer consciência sobre isto; o Objeto corresponde à Secundidade devido ao seu caráter de representado pelo Primeiro, exercendo uma função impositiva como Segundo contra a consciência; e o Interpretante corresponde à Terceiridade por possibilitar a consciência sintetizadora e mediadora entre o Primeiro e o Segundo.

A cooperação entre estes três sujeitos configura um processo de ação que Peirce reconheceu como Semiose¹⁴⁰: objetos determinam signos, que por sua vez determinam interpretantes, tornando-se estes, objetos em uma nova relação sígnica, conforme ilustramos abaixo:

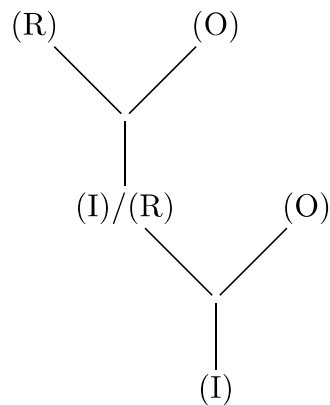


Diagrama 2 - Dois signos ligados como parte de uma cadeia semiótica

É este processo de semiose contínuo e ilimitado que configura a visão peirciana de um mundo inteiramente permeado por signos, a chamada “visão pansemiótica de mundo”¹⁴¹.

Como pode-se perceber, a noção de signo, em Peirce, é bastante abrangente. E convém seguir a recomendação de Santaella para se tomar cuidado com as leituras da menção de Peirce a “alguém”, bem como quando usa as palavras “mente”, “intérprete” e “mente interpretadora”, uma vez que ele tenha demonstrado no seu desenvolvimento filosófico a tendência a “...conceber uma definição de signo, a mais geral, abstrata e formal, capaz de abranger todo e qualquer fenômeno que revele um comportamento passível de se enquadrar na relação lógica estipulada por essa definição, seja o fenômeno de que tipo for, cósmico, estelar, físico, orgânico, celular, psíquico etc”¹⁴². Assim, no uso peirciano desses termos não há necessariamente a referência a uma mente humana, mas a qualquer processo semiótico que

¹⁴⁰ No original, “semiosis”. Vide CP 5.484.

¹⁴¹ De Waal, 2003; Nöth, 1995.

¹⁴² *Op. cit.*, 2000, p.13.

atue como uma mente, por meio dos signos. Representa-se assim a visão pansemiótica de mundo. Desde que haja interações entre signos, há pensamento.

Aqui torna-se possível compreender que a abrangência da noção de signo peirciana não se limita à linguagem, como em outras teorias semióticas. Então podemos estudar signos naturais e artificiais, e neste último caso temos as produções artísticas como signos possíveis.

Atkin¹⁴³ toma a Teoria dos Signos em Peirce como conjunto de explicações sobre significação, representação, referência e significado. Esta se fez diferenciada de outras teorias semióticas por sua amplitude e complexidade, capturando a importância da interpretação no processo de significação. Peirce a tratou como central em sua filosofia por servir como um meio para a investigação e descoberta científicas. Atkin reconhece três fases no desenvolvimento desta teoria peirciana ao longo do amadurecimento de sua filosofia, fases essas marcadas por algumas mudanças sutis mas importantes do ponto de vista de seu objetivo pragmatista. Tome-se uma breve descrição delas a seguir.

A primeira foi desenvolvida na década de 1860 e apresentada nos anos de 1867 a 1868 com as primeiras tentativas de explicar a significação através dos signos. Aqui Peirce já considera os três elementos básicos do signo (representâmen, objeto e interpretante) como dados numa relação em cadeia por meio de semioses contínuas e ilimitadas. Nesta fase também já distingue três signos dos seus mais importantes na relação entre representâmens com seus objetos. São eles os Ícones, Índices e Símbolos. Um Ícone é um representâmen que denota qualquer coisa com a qual se assemelhe por meio de uma qualidade específica, em virtude de seus caracteres próprios¹⁴⁴, sem a necessidade de que o seu objeto seja um existente¹⁴⁵; o Índice tem sua relação com o objeto implicada numa correspondência de fato¹⁴⁶, denotando em virtude de ser realmente afetado por este objeto; e o Símbolo, que denota devido ao caráter imputado arbitrariamente na sua relação com seu objeto, estabelecido por convenção, sendo uma lei ou tipo geral.

Na segunda fase, desenvolvida entre 1880 e 1890 e apresentada no ano de 1903, há consideráveis desenvolvimentos sobre os signos. Primeiro, porque das três classes estabelecidas na primeira fase, agora apresentam-se dez, por combinação entre elas. Assim,

¹⁴³ ATKIN, Albert. Peirce's Theory of Signs. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>>. Acesso em 08 de nov de 2016.

¹⁴⁴ Peirce, 2010, p.64.

¹⁴⁵ KAELIN, E. F. Reflections on Peirce's Aesthetics. *The Monist*. First published 1 April 1982. Disponível em: <http://monist.oxfordjournals.org/content/65/2/142>. Acesso em 17 de maio de 2016.

¹⁴⁶ Peirce, 2010.

ele as organiza em três tricotomias com três classes de signo cada¹⁴⁷. (2a) Ícone, (2b) índice e (2c) símbolo, da descrição acima, tornam-se classes da tricotomia que estabelece a relação entre representâmen e objeto, sendo então orientadas por Secundidade e reconhecida como a segunda tricotomia. A primeira é dada pelos signos: (1a) Qualisigno, que é um uma mera qualidade, atuando como signo na medida em que se corporifique; (1b) Sinsigno, que é algo ou evento existente e real; e (1c) Legisigno, ou seja, uma lei que é um signo. Esta primeira tricotomia corresponde aos modos de ser dos signos consigo mesmos. A terceira tricotomia, finalmente, é dada na relação entre representâmen e interpretante, apresentando-se assim os signos (3a) Rema, como um signo de possibilidade qualitativa, (3b) Dicente, sendo este um signo de existência real, e (3c) Argumento, ou seja, um signo de lei, que representa seu objeto em seu caráter de signo. As três tricotomias aqui apresentadas devem ser vistas conforme as categorias fenomenológicas da primeiridade, secundidade e terceiridade, e sendo assim, para cada tricotomia o primeiro elemento oferece princípios de ação para o segundo, e ambos oferecem princípios de ação para o terceiro elemento¹⁴⁸. Peirce realizou combinações entre as três tricotomias de modo a chegar nas dez classes que apresentou na série de lições em 1903 em Harvard, conforme o quadro abaixo:

1	Rema	Ícone	Qualisigno
2	Rema	Ícone	Sinsigno
3	Rema	Índice	Sinsigno
4	Dicante	Índice	Sinsigno
5	Rema	Ícone	Legisigno
6	Rema	Índice	Legisigno
7	Dicante	Índice	Legisigno
8	Rema	Símbolo	Legisigno
9	Dicante	Símbolo	Legisigno
10	Argumento	Símbolo	Legisigno

Quadro 1 - Classificação peirciana de signos (1903)

A terceira fase na Teoria dos Signos é atribuída à parte final da vida de Peirce, desenvolvida entre 1906 e 1910, quando a maior parte de suas preocupações filosóficas diziam respeito à semiótica e cujo desenvolvimento dos signos foi bem além daquele de 1903.

¹⁴⁷ Para maiores detalhes sobre as combinações entre os signos, vide Peirce, 2010.

¹⁴⁸ BACHA, Maria de Lourdes. A teoria da investigação de C. S. Peirce. 1997. Dissertação de Mestrado. PUC-SP.

Seus interesses também o levaram a estudar melhor as conexões entre os processos semióticos e os processos de investigação, sendo o signo central neste processo. Ele ainda apresenta nesta fase as distinções entre formas de ver o objeto e o interpretante, tendo ainda projetado sua classificação final dos signos com um número de sessenta e seis deles.

De maneira geral, as diferenças entre as três fases na teoria dos signos peirciana não se fazem tanto por substituição de ideias antigas, mas por aprimoramento e refinamento conforme a maturidade filosófica de Peirce. Para a análise que se seguirá, não nos deteremos sobre alguma fase específica, mas assumiremos um pano de fundo de conceitos comuns a toda a sua obra. Possivelmente nossa ênfase se dará mais sobre sua segunda fase, mas não de modo exclusivo.

Necessário se faz esclarecer que Peirce não teve expressamente um objetivo de construir uma teoria com vistas à análise artística, e então poucas considerações serão tecidas sobre o que realmente era a arte para ele. Sua imensa rede de conceitos, no entanto, foi desenvolvida para dar suporte à análise de qualquer fenômeno dado à mente, e é seguindo por este caminho que vários dos seus estudiosos¹⁴⁹ encontram contribuições para a reflexão do fenômeno artístico.

Numa das poucas e enfáticas considerações que Peirce fez sobre a obra de arte foi considerando-a como Ícone¹⁵⁰. As pinturas são o que podemos chamar de representâmen, apontando para as pessoas ou seres retratados como seu objeto, sendo então interpretados por meio do signo formado em nossa mente, este reconhecido como seu interpretante. Posto de outra forma, o retrato nos evoca, por similaridade, uma pessoa retratada. Se a figura retratada nos é conhecida, o retrato serve de veículo no qual o identificamos. Outro caso, de igual interesse para a arte, é aquele no qual a figura retratada não se refere a um ser existente, como no caso de anjos ou seres mitológicos; neste caso, temos a representação figurada de concepções espirituais ou mitológicas. Tome-se, por exemplo, a figura de um centauro. Embora não haja um ser singular existente que seja objeto para este representâmen, a relação de similaridade se dá por meio de dois outros objetos, mesclados em um só: cavalo e homem. Em ambos os casos, a arte imitativa é explicável enquanto ícone, na terminologia peirciana.

Aparentemente podemos também encontrar relações semióticas nas artes conceituais. Uma das mais famosas obras da arte conceitual, *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth

¹⁴⁹ Sugiro as referências: Santaella, 1994; Caramella, 1998; Salles, 2006; Lefebvre, 2007; Hausman, 2012; Ibri, 2011; e Mayorga, 2013.

¹⁵⁰ Kaelin, *ibidem*.

(1965) pode ser examinada como um conjunto de três representâmens: uma cadeira, uma imagem da mesma cadeira e uma definição dicionarizada de “cadeira” apontam todas para o conceito de cadeira como objeto do signo, compartilhado entre nós de uma forma comum, embora não possa ser satisfeito por nenhuma cadeira real. O interpretante se faz no estabelecimento das relações entre os elementos do conjunto exposto por Kosuth com o seu conceito representado.

A diferença entre os exemplos aqui apresentados e as obras do vazio repousa sobre a importância da materialidade para a legitimação artística. No caso da pintura clássica de um centauro, ou de um retrato qualquer, a materialidade da obra não é sequer questionada, pois ela se apresenta aos sentidos de modo óbvio, e remete por representação a algo exterior a si mesma, mesmo que tal objeto representado não exista. No caso da arte conceitual exemplificada por *One and Three Chairs*, propõe-se uma ênfase ao conceito “cadeira” através da apresentação de três tipos físicos equivalentes na sua significação, sendo esta proporcionada por sua materialidade. Nos dois casos há a importância da materialidade, mas em diferentes níveis. No primeiro ela é absoluta e inquestionável à obra, e no segundo ela se apresenta de modo frívolo. Lippard chegou a afirmar que se a desmaterialização que incidia sobre as artes conceituais fosse levada às últimas consequências, ela poderia tornar o objeto físico obsoleto¹⁵¹, ou seja, ultrapassado, fazendo com que a própria crítica de arte se desintegrasse ou ao menos precisasse passar por uma reavaliação de seus critérios, que até então se focavam sobre a forma. Para a desmaterialização, se esses exemplos ilustram dois momentos de um processo sobre o objeto da arte, o terceiro certamente seria dado com uma obra totalmente vazia de materialidade.

Por mais estranheza que cause uma obra feita de vazio, no panorama oferecido pelas artes conceituais há uma certa permissividade para torná-las legítimas, uma vez que elas propõem a ideia ou conceito como o aspecto mais importante do trabalho de arte. Assim, o cenário da desmaterialização parece ter oferecido uma justificativa plausível para que alguém cogitasse uma ausência de obra, *como* obra (tendo-se também que uma vasta exploração já havia sido feita no campo da antiarte, *como* arte). Mas isso ainda não é suficiente para justificar o vazio como obra, já que este esbarra no problema da ausência de individuação descrito acima. De todo modo, há uma certa aproximação ao problema no campo das artes conceituais e da desmaterialização de Lippard, e talvez uma análise acurada do fenômeno da arte conceitual também possibilite uma resposta à arte do vazio.

¹⁵¹ Lippard e Chandler, *ibidem*, 1968.

Uma arte é dita conceitual se seus elementos relevantes não são físicos/materiais, mas dizem respeito tão somente a ideias ou conceitos. Como conceitos não são físicos ou materiais, não podem ser diretamente percebidos (o conceito ou ideia de "ser uma cor azul" não está presente no mundo físico, muito embora objetos possam ser visualmente azuis. Conceitos ou ideias são ditos abstratos). Mesmo assim, não é problemático que tenhamos contato e acesso a conceitos e ideias. Eles se dão, em sua maioria, por alguma linguagem expressiva o bastante para descrevê-los, por meio de símbolos/signos. Sua percepção pode ser, assim, explicada ao adotar-se um sistema simbólico e/ou linguístico que explique como é possível sua expressão. Assim sendo, a semiótica de Peirce oferece instrumentos para tal. Se aceitarmos tal sistema semiótico para explicar o acesso às obras conceituais, também poderemos explicar como percebemos, e temos acesso, às obras vazias propriamente ditas. Uma vez que se trata de um problema fenomenológico, procuraremos observar as Artes do Vazio enquanto fenômenos possíveis quando dados à mente por meio de um processo que parte do recebimento de dados pelos sentidos até a sua compreensão, que por sua vez pode ser entendida semioticamente.

3.4. Aplicação da semiótica peirciana às artes do vazio

Estabelecemos anteriormente as duas premissas básicas para o reconhecimento de toda obra de arte: (1) que seja identificável por meio de um critério de individuação, e (2) que estabeleça uma comunicação entre ela e o público. Uma implica na outra, na medida em que se depende do elemento individuado no espaço e no tempo para que este possa encorpar uma possível comunicação com seus espectadores. Como podemos analisar as chamadas artes do vazio do ponto de vista semiótico, seguindo o princípio comunicativo? No que se segue, veremos sua aplicação em três exemplos representativos do fenômeno: a 4'33" de Cage, a galeria vazia *Le Vide* de Yves Klein, e a Bienal do Vazio. Conforme se verá ao final do capítulo, os resultados dessa aplicação poderão ser generalizados para os outros casos.

Para obras de arte tradicionalmente reconhecidas, identificamos no produto tornado físico o veículo que nos leva a uma multiplicidade de efeitos sensíveis e cognitivos pretendidos pelo artista. Quando nos propomos a pensar sobre as artes do vazio, porém, identificamos de imediato um impasse. John Cage não apresentou sons ou padrões sonoros para sua pretensão musical, Yves Klein e o segundo andar da Bienal do Vazio não apresentaram uma única obra que pudesse ser visualizada/presenciada. O problema está na

sua legitimação como arte quando é evidente o propósito dos artistas em não apresentarem obras. Portanto, não há como ser levado do veículo ao significado, dada a ausência do próprio veículo.

E da necessidade de identificarmos inequivocamente uma obra do vazio enquanto tal, o mínimo que esperamos é que esta possa ser reconhecida na sua unicidade e independente do tempo. Diante de *La Gioconda* ou de *O Guarany* de Carlos Gomes devemos conseguir reconhecê-los em seus recursos materiais, reconhecimento este que nos é adquirido por hábito como participantes no mundo da arte. Devemos conseguir justificar o porquê de serem especificamente tais obras, e não outras. A apresentação formal, as cores, a composição dos sons, o título, autor e ano são marcas características atribuídas a elas e a nenhuma outra. Portanto, além da apresentação material, é solicitado da arte que mantenha uma continuidade através do tempo, isto é, que se faça reconhecida várias vezes e sem equívocos. Mas no caso das obras do vazio, como isso se daria? Como já apresentado acima, o problema é a ausência de qualquer recurso material que as estabeleçam enquanto únicas; afinal, sem o recurso material elas também não conseguem se fixar no tempo. E na impossibilidade deste reconhecimento, não conseguimos justificar se o silêncio percebido numa rua vazia pela madrugada é na verdade constituído de execuções sucessivas da 4'33" de John Cage, ou garantir que a exposição proposta pela Bienal do Vazio configura plágio da galeria vazia de Yves Klein. Sem fisicalidade, aparentemente todas as obras do vazio podem ser consideradas a mesma obra.

Como sugestão do próprio Cage, poderíamos supor que os ruídos ouvidos no próprio ambiente constituem partes da obra: a respiração e a tosse dos presentes, os ruídos suaves dos movimentos do intérprete ao piano, o zumbido de algum inseto. Porém, a individuação ainda não se dá neste caso, uma vez que seu conjunto se faz impossível de ser reproduzido novamente. As tentativas de sua reprodução resultariam sempre em um diferente conjunto de ruídos, a cada novo momento. Seríamos obrigados a concluir que não poderia haver sequer uma rerepresentação de 4'33", mas diferentes obras que nunca identificaríamos novamente.

Estes problemas são oriundos de tais obras, se considerarmos que não só se pretendem enquanto processos comunicativos, mas que são efetivas nessa empreitada. Os problemas aqui apresentados são consequências de nossas expectativas comuns frente a uma obra de arte: consideramos que o quadro visto é a obra de arte, que o som ouvido é a música. As artes do vazio desafiam esta expectativa, apresentando-se como um dilema à nossa interpretação, dado que são, mesmo assim, amplamente aceitas pela comunidade como artes

genuínas. Frente a isso, duas hipóteses explicativas para esse problema podem ser levantadas ao considerarmos a semiótica enquanto instrumento de análise: de que o vazio seja o representâmen de uma relação sígnica; ou, de que o vazio seja o objeto para tal relação. Enquanto a primeira se mostrará inviável, ao pressupor o esvaziamento completo já problematizado anteriormente, a segunda oferecerá uma resposta compatível aos nossos propósitos.

3.4.1. Da impossibilidade do vazio ser compreendido como veículo de significação

Acima, duvidamos sobre a possibilidade de o próprio vazio ser o veículo de significação de uma obra. Em termos semióticos, essa hipótese, a qual iremos refutar neste tópico, pode ser descrita como a condição na qual o vazio (uma ausência) seja o representâmen de uma relação triádica.

Considere-se primeiro uma análise semiótica para *La Gioconda*. Enquanto um objeto físico, isto que consideramos que seja a própria obra seria o representâmen do signo. Para Peirce, retratos como esse podem ser classificados como ícones por apresentarem uma relação de semelhança física entre o representâmen e o objeto. O que é o objeto? A própria Lisa del Giocondo, esposa de Francesco del Giocondo, representada por Da Vinci num quadro encomendado por Francesco. Porque como intérpretes da arte estabelecemos a relação entre o retrato e a pessoa retratada é que o signo efetiva a sua comunicação, gerando-nos um signo mental para tal relação, o interpretante. Neste caso, a relação triádica se dá entre o quadro (o representâmen), a pessoa retratada (o objeto) e o espectador (mais precisamente, o signo mental evocado pelo representâmen: o interpretante). Na classificação dos signos que Peirce apresentou, *La Gioconda* tomada como signo poderá ter diferentes classificações, dependendo do objeto pretendido da relação inicial. A relação padrão, aquela supostamente esperada por Da Vinci, é a de que o objeto da relação é a própria Lisa del Giocondo, e nesse caso, o signo em questão é de tipo II, isto é, um ícone, sinsigno, remático. Isso, é claro, não exclui a possibilidade de tomarmos a obra diferentemente. Um crítico, preocupado com as qualidades artísticas da obra, pode analisá-la tendo por objeto as técnicas utilizadas ou mesmo o período de produção (supondo que ele não saiba e queira descobrir tal informação). Neste caso, a obra é melhor tomada como um índice, dado que a análise do material utilizado, as tonalidades escolhidas, e até as características das pinceladas podem servir de indício de que a obra foi composta numa época específica, por técnicas específicas e num movimento artístico

específico. Neste caso, na classificação dos signos, a obra deveria ser tomada como do tipo IV, isto é, um índice, sinsigno, dicente.

Das duas possíveis leituras, a primeira nos parece mais natural, dado que ela responde melhor às pretensões do artista na produção da obra. Do mesmo modo, podemos tomá-la como a hipótese aqui avaliada. Ela é a seguinte:

Sabemos que as obras aqui abordadas foram produzidas com uma certa intencionalidade, onde cada artista tinha um propósito comunicativo, do mesmo modo que Da Vinci tinha, por interesse, uma reprodução de Lisa del Giocondo. Sabemos, além disso, que cada um escolheu um veículo particular de expressão de seus propósitos: o vazio. Similarmente à análise de *La Gioconda* acima, a relação triádica para as artes do vazio poderia ser tomada de tal modo que as intenções descritas seriam o objeto da relação e o vazio, seu representâmen. É a ausência de elementos em cada uma das obras que aparenta configurar o veículo de transmissão de significado, de modo que seria ele o responsável em evocar no espectador a conclusão desejada pelo artista. Teríamos, portanto, um caso em que o vazio é o representâmen da relação, cumprindo assim classificá-lo adequadamente.

Isso só seria possível se, seguindo a relação triádica, o objeto da relação determinasse o representâmen, que por sua vez, determinaria o interpretante a ser disparado na mente do espectador. Mas para isto, precisaríamos lidar com o problema de encontrar no vazio um modo de ser que nos direcionasse para um significado. Mas um vazio, em si, é uma mera ausência: não se apresenta positivamente aos nossos sentidos de nenhum modo. Por ser ausência, não pode ser percebida. Sabemos que na divisão triádica de Peirce, o representâmen é estabelecido em nível de primeiridade, que por sua vez, exige que tal signo seja percebido. Como, neste caso, poderíamos então perceber o vazio?

Sabemos que o vazio, como ausência, se faz possível em nossa comunicação por meio de alguma ideia ou noção geral, o que, por sua vez, só se faz possível através de alguns elementos de fato sensíveis, como as palavras “vazio”, “silêncio”, “*emptiness*” ou “*le vide*” ou ainda o símbolo “ \emptyset ” para o conjunto vazio, na matemática. Só conseguimos abstrair para uma noção de vazio porque por meio da nossa experiência sensível adquirimos previamente dados que apontassem para o seu contrário, ou seja, vivenciamos estados de preenchimento físico e sonoro. Parece que não há nenhum caso onde as noções de vazio e silêncio sejam apreendidas de primeira mão sem a vivência do preenchimento.

Uma clara ilustração pode ser dada se nos imaginarmos encontrando alguns colegas em um estado absolutamente silencioso quando estes costumavam se manifestavam extrovertidos e agitados; e também no caso de nos depararmos com uma sala inteiramente vazia, quando esta costumava ter muitos móveis e pessoas. Em ambos os casos é concebível uma sensação de estranhamento pela ausência de algo esperado. Somadas a essa estranha e comum sensação poderiam se impor algumas dúvidas – que em solo peirciano, poderiam ser consideradas interpretantes de um signo – como “Aconteceu algo ruim?” e “Mudaram-se daqui?”. Como podemos ver, o único modo de podermos efetivamente perceber o silêncio e o vazio é por meio de outros elementos que apontem para eles, esses de fato dados aos sentidos, como os estados físicos anteriores, ou por meio de palavras e outros símbolos presenciados em tempo real, com os quais nos referimos a tais noções abstratas.

Se o vazio depende de elementos outros para que seja recebido pela mente, então não pode ser admitido como um signo em si mesmo, mas diretamente entrelaçado nesta relação com os elementos físicos que apontam para ele. Isso implica a impossibilidade de tomarmos o próprio vazio como representâmen de uma relação triádica. Só poderíamos fazê-lo se, inicialmente, o vazio fosse indicado por outra relação. Neste sentido, nos parece ser mais conveniente tratar que o vazio seja objeto de uma relação, e não propriamente representâmen.

Mais do que isso, se o considerarmos enquanto representâmen, não poderemos resolver os problemas que apresentamos anteriormente. Primeiro porque, como vimos, um representâmen vazio não pode comunicar. Não pode, por si só, portar algo, porque não pode ser percebido; exceto se tomado como objeto de uma relação triádica prévia. Em segundo lugar, porque mesmo que aceitemos essa possibilidade, teríamos representâmens indistinguíveis. Não só não resolvemos o problema da individuação, mas nos colocamos no embaraço de não poder levar a cabo uma relação triádica, por falta de critérios para identificar qual é o signo que devemos considerar de antemão. Para as obras do vazio aqui consideradas, nem Cage, nem Yves Klein, nem a chamada Bienal do Vazio seriam eficazes em seus propósitos. Essa hipótese, portanto, é falsa.

3.4.2. Um caminho possível: o vazio como conteúdo da significação

Não é possível, portanto, tomarmos o próprio vazio como representâmen de uma relação triádica. A primeira hipótese se mostrou assim incapaz de explicar o processo

comunicativo nas obras de arte aqui consideradas. Tentemos uma segunda hipótese: a de que o vazio é objeto de uma relação triádica. Aparentemente, a efetividade da comunicação do sentido nas artes do vazio depende dessa relação. Tentemos assim, este caminho.

Em termos absolutos, o silêncio e o vazio não são possíveis. Não dispomos no mundo de ambientes através dos quais conseguiríamos nos isolar de todos os sons, excluindo mesmo o ruído da respiração, por exemplo. O vazio e o silêncio apenas “existem” enquanto noções gerais que permeiam nossa comunicação através de signos, como já citamos acima. Nossa experiência com eles se dá por meio de condições especiais, também já ilustradas neste texto, quando presenciamos estados de preenchimento e só depois nos deparamos com o seu contrário, de modo que possamos sintetizar tais experiências por tais termos. Nossas noções de vazio e silêncio são, portanto, estabelecidas por hábito. E provavelmente é assim também que se dá com as artes do vazio.

Seguindo a sugestão da fenomenologia peirciana de primeiramente tomarmos atenção para os dados recebidos pelos sentidos, nos deparamos com o complexo de preparativos dos artistas do vazio para os eventos de arte propostos. Convites, divulgação do evento, preparações no ambiente, instrumentos musicais, intérpretes, oradores, guardas, coquetéis de abertura, etc. Podemos chamar todos esses de elementos “emolduradores” por tornarem possível um certo isolamento de um vazio e de um silêncio que aqui reconhecemos como “artísticos”, diferentes do vazio e do silêncio “comuns”. Porque temos variadas experiências artísticas na presença destes elementos, eles se tornam signos da arte em si. Veja-se o intérprete, vestido a caráter em posição de execução ao piano, posicionando a partitura. Em todo o conjunto, somam-se uma quantidade generosa de signos que configuram um contexto que se faz Índice ao assinalar com a música “(...) a junção entre duas porções da experiência”¹⁵². São todos signos que apontam para a experiência artística a ser dada. Nossa interpretação está habituada a estabelecer relação entre estes elementos e a arte. Por meio deles esperamos a experiência da fruição artística do momento. Quando expectativas como essas não se cumprem, o público pode ser tomado por variadas reações, surpreendidos dependendo do quanto estejam familiarizados com as novas tendências na arte. Então é esperado que numa primeira vez que um evento como esses aconteça a surpresa é mais forte do que numa segunda vez.

Parece que, diferentemente de todo o conjunto das artes tornadas materiais, as artes do vazio dependem ainda mais destes elementos externos. Há na história da arte ocidental

¹⁵² Peirce, 2010, p.67.

certas convenções para o que seriam os espaços mais adequados à fruição artística, como museus e teatros, convenções essas que logo foram questionadas pelas vanguardas e das quais se decorreu a ampla abertura e liberdade de outros espaços públicos para a vivência da arte que temos na contemporaneidade. Apesar da importância de elementos como a parede branca do museu, a moldura, a vitrine, o palco e tantos outros na história das exposições artísticas, eles sempre foram vistos como figurantes, participantes dos eventos, mas até então nunca (ou quase nunca¹⁵³) como a arte em si.

Nas artes do vazio, no entanto, cujo vazio não pode ser visto como veículo mas neste momento apenas como um objeto de signo, há uma forte dependência sua para estes elementos externos de modo que o vazio e o silêncio sejam apreendidos como significado. Sem os elementos figurantes não há vazio ou silêncio artísticos. Mas com eles, gera-se expectativa artística que não se cumpre, e daí se torna possível a interpretação que alcança o vazio “artístico”. A interpretação precisa necessariamente passar por este processo que parte dos convites, da divulgação e da expectativa para culminar no momento de se deparar com o vazio e estabelecer esta relação que o compreende não como acidental, mas especialmente como intencional pelo artista. Os elementos figurantes aqui se fazem fundamentais à própria obra, mesmo que não reconhecidos por seus autores. Evidentemente, a surpresa ao se deparar com o vazio e o silêncio, e que muito provavelmente foi pretendida e esperada pelos artistas, só se faz possível com sua promessa de apresentar a obra no sentido mais tradicional, prometendo assim a música e a exposição, deleitando-se com o impacto no público posteriormente.

Desta forma, a hipótese de que o vazio seja tomado como objeto da relação nos é atrativa. Sabemos que, por um lado, o vazio não pode ser veículo de comunicação. Mas pode, ainda assim, ser comunicado. A possibilidade para tal comunicação é variada: em um certo sentido, uma caixa de presentes vazia possui o mesmo conteúdo que uma caixa comum vazia. Mas por outro, certamente temos informações diferentes, dado que cada recipiente está ligado a uma expectativa distinta (a primeira certamente frustra mais do que a segunda). O mesmo se dá para os casos aqui considerados, onde os contextos ligam tal expectativa, por hábito, com a ausência que se segue. Assim, tomamos o contexto unificado de cada apresentação artística

¹⁵³ Dado o alcance de nossa discussão até aqui, torna-se concebível que ao longo do século XX possam ter acontecido dois tipos de tentativas dos artistas com relação aos elementos emolduradores: (1) expô-los como a arte em si, talvez numa tentativa irônica de se referir ao seu poder legitimador e sacralizador da arte, ou (2) eliminá-los, como uma forma de aproximar a arte da vida do cidadão comum, tirando-a do seu altar institucionalizado. Cumpre considerar que, em ambos os casos, não se chegou a eliminar por definitivo a referência apenas figurante de elementos como as paredes do museu e a moldura.

como o representâmen da relação, sejam os casos das artes vazias de *visualidade*, de *sonoridade*, de *apresentação do corpo*, ou de *texto*. A relação triádica, nesta hipótese, é:

- Representâmen: o contexto artístico em questão;
- Objeto: a ausência de elemento artístico esperado;
- Interpretante: o signo mental de uma ausência, de quebra de expectativa.

Uma reação de impacto no espectador era, certamente, o objetivo esperado pelos artistas que propuseram tais obras do vazio. Sua ocorrência depende de outra relação triádica já bem estabelecida (diagrama 3). O pianista, pronto para o espetáculo, é um indício certo de que alguma música será ouvida. Exposições na Galeria Iris Clert ou no prédio Ciccillo Matarazzo em plena Bienal são fortes indícios também da existência de obras de arte em seus interiores. Formamos essas associações porque a experiência assim nos mostra. A seguinte relação nos é esperada:

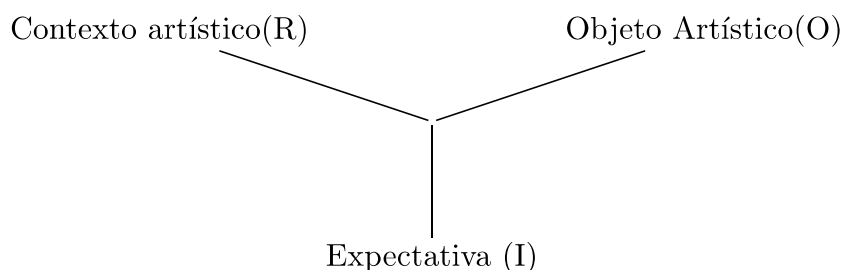


Diagrama 3 - Signo de uma expectativa para um objeto artístico

Vemos que tal signo configura-se como um índice, que talvez possamos classificá-lo como tipo IV das dez classes que Peirce apresentou: um sinsigno, dicente, indicial. Parte do objetivo nas artes do vazio é quebrar esse índice, isto é, romper sua ligação com o objeto, simplesmente porque não há objeto. É justamente essa frustração que se faz interpretante de uma nova relação, àquela na qual o objeto é agora um vazio.

Para explicar como isso ocorre, considere em primeiro lugar que temos um corte da relação triádica original (diagrama 4), isto é, o rompimento da ligação entre o representâmen e o objeto:

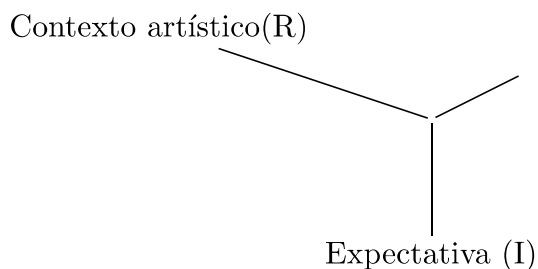


Diagrama 4 - O corte da relação triádica original

Esse corte, que não configura um signo completo por não existir nele objeto, se torna um disparador para uma hesitação, recebida como sentimento ou percepção própria do sujeito de que deveria haver algum objeto. Isso configura uma nova relação triádica: a relação cortada acima é representâmen, e a hesitação, seu objeto¹⁵⁴ (diagrama 5). O interpretante será justamente a percepção da quebra da relação inicial, gerando assim uma nova relação triádica mais complexa:

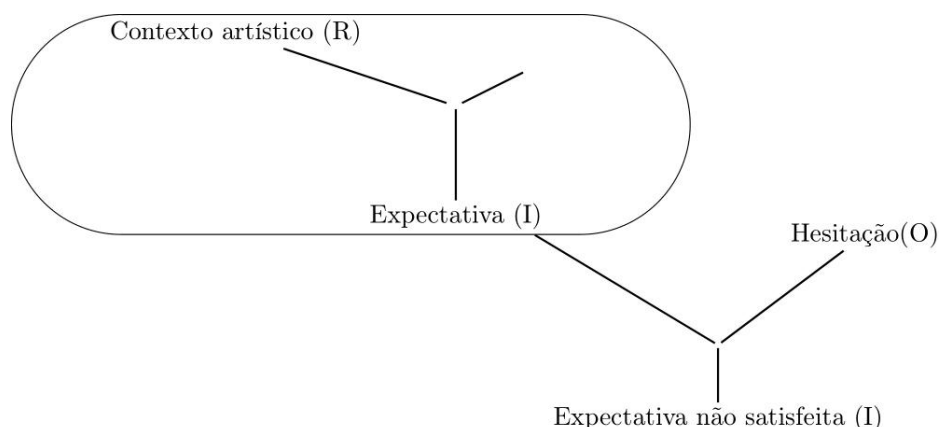


Diagrama 5 - Um signo para uma hesitação devido à ausência do objeto

Tendo enfim ligado a hesitação com o contexto presenciado, o espectador pode perceber que é justamente a ausência de objeto artístico que configura a própria obra observada (diagrama 6). Neste caso, a relação triádica acima (diagrama 5) serve-lhe de interpretante. É este mecanismo de uma quebra de expectativa que lhe dará indícios para que seja o vazio ou ausência que

¹⁵⁴ Essa análise temporal do que está acontecendo no sujeito, ou espectador, não se reduz a um relato pessoal das experiências dele. Isso porque enquanto todas as suas experiências chegam para ele em nível de primeiridade, esta análise só é possível em nível de terceiridade. O espectador pode, por exemplo, compreender o por quê (terceiridade) de ter se sentido impactado, mas isso só o poderá fazer após a sensação (primeiridade e secundidade). Mesmo assim, a descrição deste por quê inclui todos os eventos ocorridos e captados pelo sujeito. Isso justifica por que tomamos a hesitação como objeto da relação. A compreensão de que ela é ocasionada por algo (como sendo objeto de uma relação triádica) constitui interpretante de uma outra relação, que veremos a seguir.

deve ser referido como o objeto da obra de arte em questão, isto é, do representâmen ao objeto. Podemos considerar, além disso, que este contexto determina, por convenção, a própria obra de arte referenciada. Cumpre notar que, diferentemente dos exemplos como *La Gioconda* que antes abordamos, que faz uso da própria produção material como representâmen, as artes do vazio precisam assumir o todo do contexto como uma unidade sintética que aponte para uma nulidade. Este todo configura um símbolo: o artista o convencionou arbitrariamente. Toma-se a intenção e a ideia do artista como um símbolo, um signo do tipo VIII: rema, simbólico, legisigno. No entanto, a apresentação *per se* configura um signo do tipo III, ou seja, um rema, indicial, sinsigno. Posto de outra forma, a intencionalidade de Cage gera um novo signo simbólico, ou seja, a ideia geral da 4'33". Cada execução da mesma se faz uma réplica. Isso é ilustrado no diagrama 6. O mecanismo da hesitação agora se torna interpretante de uma nova relação triádica, que nos leva do contexto artístico específico (representâmen) ao vazio (objeto):

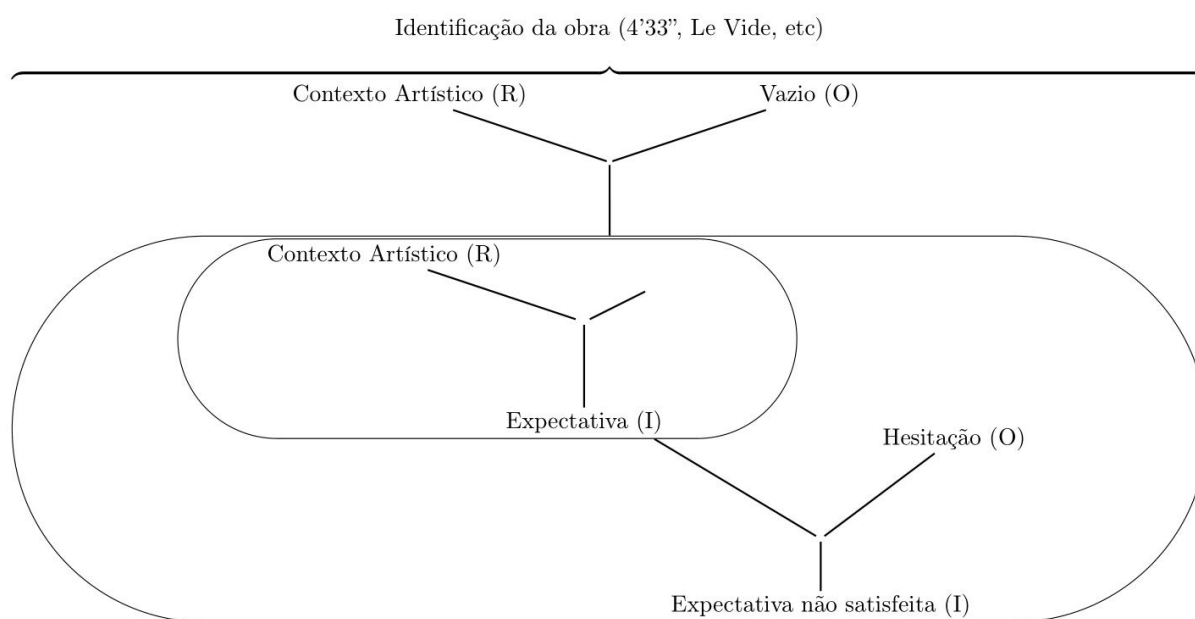


Diagrama 6 - O signo para a obra do vazio já reconhecida

Em outras palavras, a hesitação da relação não satisfeita indica ao espectador, como interpretante, uma ausência enquanto objeto da apresentação, ou da exposição, presenciada.

É essa relação triádica, como um todo, que configura o representâmen da real intenção do artista: expressar por uma ausência e por uma hesitação, a sua pretensão (diagrama 7). Cage, como já vimos, aspirava com o silêncio uma maior atenção do público aos ruídos e sons ambientes ao seu redor. A Bienal do Vazio, por sua vez, chamou a atenção

para a crise nas artes. O vazio certamente é pretendido como forma de expressão para tais propósitos, mas como já vimos, ele não pode ser representâmen. O mecanismo de significação exige tal hesitação e impacto pela ausência de obra física, tornando o vazio primeiro um objeto. O representâmen efetivo da relação triádica visada pela intenção do artista é constituído, acreditamos, nessa relação inicial de falta. Por fim, o objeto artístico é convencionalizado através dessa relação, como vimos acima. Este será, finalmente, o representâmen para aquilo que o artista pretende ao compô-la. A relação triádica final será então:

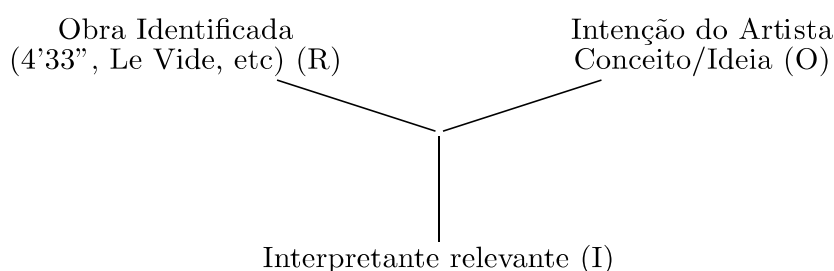


Diagrama 7 - O signo-síntese de um símbolo de obra do vazio

Cada obra do vazio (que constitui um todo de relações triádicas unificadas, como no diagrama 4) é representâmen para a real intenção do autor, do qual a relação triádica é expressa no diagrama 7. A intenção de John Cage é primária, o que lhe fez configurar o espetáculo de modo a expressar suas intenções. O interpretante relevante, neste caso, é determinado pela própria situação construída: o pianista sem instruções não produz sons; o silêncio consequente é então captado pelos espectadores, que reconhecem ser intencional e figurar a própria 4'33''; a quebra de tal silêncio, por ruídos ambientes, muitas vezes ocasionados pelos próprios espectadores, é captada pelos mesmos. Se a relação pretendida ocorre efetivamente, o espectador é levado de uma expectativa, para a quebra da mesma; para a percepção de um silêncio; e, então, para a subsequente percepção dos sons ambientes. O mesmo ocorre na Bienal do Vazio. A ausência de elementos no andar ocasiona uma hesitação no espectador. Essa hesitação indica uma ausência, um vazio. Tudo isso, tornado representâmen de uma nova relação triádica, leva o espectador a se perguntar sobre ela e a entendê-la como representante de uma possível crise (assim é, ao menos, a expectativa dos seus artistas).

Na análise acima, tomou-se a intenção do artista como relevante para o processo semiótico no qual essas obras se tornam significativas. Isso não implica dizer que os propósitos do artista são prioritários ou mesmo únicos no que diz respeito às interpretações

possíveis dessas obras. A relevância dessas intenções se explica pelo fato de que elas são parte do contexto. Portanto, tudo o que é requerido para que uma interpretação seja relevante é que esta seja consistente com o contexto. Mais do que isso, os elementos contextuais relevantes são, ou ao menos envolvem, alguma materialidade. Sem ela, a função de tais elementos não seria cumprida. Tais pontos oferecem uma resposta, mesmo que provisória, ao problema do relativismo. Se as artes do vazio são individuadas pelo contexto apropriado, temos algo de objetivo. Nem todo conteúdo pode ser tomado como objeto de uma relação triádica na qual uma obra do vazio está envolvida. Dito de outro modo, não podemos assumir que por serem vazias, elas falem sobre *qualquer* coisa.

A teoria do signo peirciana entende os processos de significação como semioses contínuas e ilimitadas, ou seja, como signos em ação, geradores de outros signos, todos encadeados um no outro de modo a configurar um processo de raciocínio que é ilimitado. Tomo isso na hipótese acima e acredito que ela seja adequada para explicar o processo de significação para as chamadas artes do vazio. Mais do que isso, tal hipótese resolve os problemas levantados anteriormente. Podemos explicar o processo de significação ao mesmo tempo em que respondemos ao problema da individuação: certamente podemos executar 4'33" novamente, pois o mesmo contexto artístico pode ser rerepresentado, mesmo que variações finas ocorram em sua configuração. E acreditamos ser este o caso igualmente para a Bienal do Vazio e a exposição de Yves Klein, ou *One Year Performance*, mesmo sabendo que todos foram eventos únicos.

Além disso, a semiótica - longe de oferecer limites aos processos artísticos - nos proporciona aqui uma forma de confirmar a efetividade dessas propostas do vazio. A receptividade de tais trabalhos é semioticamente inteligível. A execução primária de 4'33", por exemplo, se tornou um novo signo no mundo da arte, podendo ser utilizado em novos processos de pensamento, que apontam para aquele evento de 1952. Que tais obras se façam entendidas, e sua influência sentida, é um fato em plena harmonia com a semiótica aqui utilizada.

3.5. Os núcleos estéticos de Carl R. Hausman como resposta ao problema relativista

Uma possibilidade interessante para o problema do relativismo nas interpretações sobre a arte, e que pode nos oferecer alguma resposta para a questão das artes do vazio, foi dada por Carl R. Hausman com a noção de Núcleos Estéticos (no original, *Aesthetic Cores*).

O autor sugere que exista um núcleo estético para cada obra de arte, funcionando como centro dinâmico de restrições para as pessoas que as criam e interpretam. Tais núcleos oferecem condições de objetividade na arte, sem, no entanto, eliminar a requerida polissemia. Assim, será possível afirmar que há uma condição de objetividade na arte, ou seja, um elemento que resiste à consideração de todas as interpretações como sendo igualmente verdadeiras, justificando a existência das disputas sobre significados na arte.

A base teórica sobre a qual Hausman desenvolve sua noção de núcleos estéticos é encontrada no realismo de Peirce, muito embora sua análise não seja genuinamente peirciana. Realidade, para Peirce, constitui “... aquele modo de ser em virtude do qual a coisa real é como ela é, sem consideração do que qualquer mente ou qualquer coleção definida de mentes possam representá-la ser”¹⁵⁵. A realidade se dá de forma independente da mente, e se faz acessada por nós em seus dois traços fundamentais: por meio de sua alteridade, isto é, de um elemento que exerce força de reação contra a nossa consciência; e depois, por meio de sua generalidade, ou seja, a característica de insistência no tempo, possibilitando assim que o pensamento possa apreendê-la, oferecendo uma unidade para ela¹⁵⁶.

Hausman assume uma versão mais amena de realidade, que contempla essa realidade extramental, bem como uma realidade alternativa de objetos abstratos, por sua vez dependentes da mente, tais como conceitos e categorias que a investigação científica estuda e manipula para que melhor se aproximem de outros objetos. Assim, seu realismo configura o panorama ideal para o desenvolvimento de noções como a de núcleos estéticos, por oferecer a condição de objetividade mas também incluir as variantes subjetivas.

Neste cenário, Hausman define Núcleos Estéticos como centros de restrições para obras de arte, cujas restrições e influências se fazem atuantes sobre as interpretações das obras. A hipótese do autor é que há um núcleo para cada obra de arte, em constante desenvolvimento conforme os autores e interpretadores interagem com ele. Ele afirma que o aspecto dinâmico do núcleo implica que não há decisões interpretativas finais e definitivas, mas que manter a ideia dos núcleos em mente pode ajudar a guiar interpretações e justificar por que os artistas se esforçam para criar, bem como por que há disputas interpretativas no universo artístico. Mas, afinal, quais são as razões para acreditar que obras de arte possuem condições objetivas? Vejamos.

¹⁵⁵ CP 5.565.

¹⁵⁶ Ibri, 1992.

A primeira razão se refere à realidade extramental. Uma das noções importantes de Peirce, sobre a qual se sustenta o núcleo estético, é a do Objeto Dinâmico. Este designa os objetos do mundo que possuem as características de alteridade e persistência/generalidade (sendo, portanto, reais), mas que são pré-interpretados, ou seja, permanecem desconhecidos para nós (seja por seu aspecto de transformação por estar no mundo, seja por nossa incapacidade de representá-los). Por outro lado, de nosso esforço por interpretá-los geramos representações que os tomam (ao menos em certo aspecto) como Objetos Imediatos, ou seja, como objetos interpretados¹⁵⁷. Apesar disso, sempre haverá um aspecto dele que desconhecemos, e que permanecerá incitando nossa interpretação como fato bruto. É por isso que objetos dinâmicos incluem um universo de possibilidades interpretativas, justamente porque não podem ser efetivamente interpretados *in toto*.

De uma analogia bastante próxima, podemos tomar as obras de arte e peças artísticas em geral como Objetos Dinâmicos, que com suas características de alteridade e persistência/generalidade se apresentam inicialmente de uma forma muito vaga, convidando à interpretação. Se tal forma de realismo é assumida como premissa, então pode-se aceitar a condição objetiva das obras de arte, haja vista que é precisamente o impacto da alteridade e da persistência das obras que nos permitem apreciá-las ou discuti-las de momento a momento. Sobre os Objetos Dinâmicos ainda, Hausman defende que os núcleos estéticos não seriam Objetos Dinâmicos propriamente ditos, mas sim expressões/manifestações destes, que exercem sua força sobre os processos de criação e interpretação.

Hausman apresenta também algumas razões de ordem empírica para justificar a condição de objetividade na arte, e que podem ser testadas por qualquer observador:

- a) Criar e interpretar obras de arte sempre envolvem casos de resistência experienciadas como feedbacks, que podem provocar reações positivas por sugerir efeitos antecipatórios, mas também por limitar os caminhos disponíveis. A expressão “o que a obra quer ser”, comum entre os artistas, ilustra bem este ponto de uma falta de autonomia sobre os processos de criação conforme eles ocorrem.
- b) Além das fontes pré-interpretadas, os artistas também podem sentir efeitos de fontes externas interpretadas, que eles reconhecem como objetos e eventos disparadores/inspiradores de criação.

¹⁵⁷ CP 8.343.

- c) Predisposições individuais e traços de personalidade dos artistas também exercem força sobre a criação (tal constatação se opõe à ideia de um gênio que cria espontaneamente, uma vez que ele possui traços pré-determinantes).
- d) O fato de que apreciadores/interpretadores em geral não assumem que suas interpretações sejam completamente arbitrárias, inclusive julgando outras interpretações por não estarem suficientemente circunscritas a um certo domínio de restrições.
- e) Hausman aceita a opinião comum de que interpretações influenciam pré-concepções de outras pessoas ligadas pelos mesmos contextos sociais e culturais. Ele justifica que as pessoas em seus contextos não estão totalmente desconectadas umas das outras, e este compartilhar com algo externo ao indivíduo já é um indicativo da objetividade existente.

Como pudemos ver, são várias as razões para justificar que há uma condição de objetividade na arte que resiste ao extremo relativismo, no que diz respeito a todas as interpretações como sendo igualmente aceitáveis. Sendo assim, os núcleos estéticos providenciam um meio-campo para as forças exercidas pela obra, bem como por seus espectadores. Mas como utilizar este instrumental teórico para um problema de ordem prática como é o das artes do vazio?

Para recapitular o problema, temos que há uma diversidade de obras do vazio, bem como de interpretações que as acompanham. O problema de individuação pode ser lido como uma ausência de objetividade para tais obras, o que as torna vulneráveis ao problema relativista. Afinal, se não há algo persistente no espaço e no tempo ao qual podemos nos referir como *a* obra, não podemos garantir que a estamos interpretando corretamente. O desafio é o de identificar em obras como essas uma unidade segundo a qual seja possível tratar sua diversidade interpretativa, respeitando-se a ambos, criatividade e limites polissêmicos.

Já estabelecemos a base peirciana sobre a qual construímos uma solução para o problema de individuação, e nossa análise constatou a necessidade de três etapas para sua resposta: (1) a presença de elementos do entorno artístico, estabelecidos por hábito, (2) a percepção de um sentimento de hesitação pela ausência do objeto, e (3) a síntese do vazio como obra por meio de seu alocamento enquanto objeto do signo. A análise realizada até então se mostrou efetiva para responder à individuação, evidenciando assim um solo objetivo e seguro para a interpretação de tais artes. Ainda assim, precisamos lidar com a iminência de

uma grande quantidade de interpretações já existentes para obras feitas de vazio. Além disso, a hipótese de Hausman pode ser um caminho frutífero: ele sugere que se considere discriminar e generalizar interpretações de obras de arte, ou seja, tomar contato com a diversidade de interpretações existentes, compará-las e resolver suas diferenças com um consenso (ao menos temporariamente), de modo que o consenso estabeleça um referente de interpretação.

Hausman reconhece o realismo não-ortodoxo peirciano como um bom espaço teórico para sustentar noções como a de núcleos estéticos, aqui descritos como entidades abstratas e mediadoras entre as forças exercidas pelas condições de objetividade impostas pela obra de arte, e as forças exercidas pelas interpretações das pessoas que interagem com ela. Os núcleos se fazem, portanto, como conjuntos de possibilidades interpretativas restritas pelas condições de objetividade da obra. São dinâmicos porque se alteram conforme as interações entre interpretações que ocorrem ao longo do tempo, porém não de maneira tão drástica que cheguem a anular as condições de objetividade contidas em seu histórico.

Buscamos as condições de objetividade de uma obra quando nos perguntamos primeiro sobre qual é a realidade do objeto em questão. O vazio em si mesmo não gera qualquer impacto de alteridade sobre a consciência, bem como o silêncio; então, o critério mínimo exigido de uma realidade extra-mental para o vazio como objeto do mundo se faz prejudicado. Mas se considerarmos também que o vazio tem seu suporte nos objetos de seu entorno, tal como um documento que atesta a promessa de que a performance será “não se envolver com qualquer forma de arte durante um ano inteiro”, então também encontramos em tais suportes as características de alteridade e generalidade necessárias para considerar a realidade da obra do vazio. Não é o vazio em si mesmo, mas sim o vazio sustentado por suas contrapartes materiais que fornece as condições de objetividade sobre as quais se constroem as interpretações. Na análise oferecida em (3.4), o contexto ofereceu tais condições.

Por “interpretações” podemos entender reexecuções de peças musicais, bem como as produções derivadas de mídias diferentes da original, que exigem um trabalho próximo de uma tradução: uma pintura para uma música, um poema para uma pintura, dentre outras. Críticas de arte também formam um gênero de interpretações, fazendo-se uso de analogias e metáforas para traduzir em palavras o que se observa em termos visuais. Um outro gênero ainda é o das análises mais teóricas, que pretendem alçar os traços objetivos nas obras de uma forma mais direta, e do qual analisamos alguns exemplos no segundo capítulo. São gêneros interpretativos diferentes, e, como tais, aproximam-se do núcleo de maneiras diferentes.

Parece adequado considerar que em torno do núcleo da 4'33" se encontrem todas as suas reexecuções em variados conjuntos de instrumentos: cordas, percussão, orquestra completa, *beatbox* e *acapella*, incluindo ainda a performance do gato e a realizada na geladeira. O que há em comum entre todas elas? O período de quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio estipulado, sem o qual tais reexecuções/interpretações não seriam associadas ao seu núcleo. Quatro minutos e trinta e três segundos se fazem uma restrição óbvia para toda interpretação que pretenda se dirigir à peça de John Cage como núcleo, seja para reproduzi-la, seja para analisá-la. Outras interpretações possíveis como participantes do núcleo se dão em forma de comentários e análises, feitas pelo próprio John Cage e/ou críticos/teóricos de arte e apreciadores que interagiram com sua obra, contribuindo com produções próprias para o universo relacionado à 4'33".

Se levamos em consideração a criação de uma obra de arte enquanto interpretativa para outra, sendo elas de mídias/áreas diferentes, então esta segunda, que a princípio se faz como interpretação participante do núcleo estético da primeira, logo estará desenvolvendo seu núcleo estético próprio, e assim teremos dois núcleos participando de um complexo interpretativo ainda maior. Portanto, além de cada obra do vazio possuir um núcleo próprio em torno do qual se agrupam as interpretações diversas que apontam para o seu centro, temos também que todas as obras do vazio podem ser conceituadas como interpretações para o enorme núcleo do vazio como arte. Seja como for, as artes do vazio, certamente estabeleceram-se como um fenômeno à parte.

3.6. Dos núcleos estéticos ao estabelecimento do vazio nos escritos de artistas

Ao colocarmos as obras do vazio lado a lado, e se considerarmos a mútua influência entre interpretações de pessoas que fazem parte de um mesmo contexto, torna-se fácil imaginar que elas tenham se apoiado umas nas outras em seu desenvolvimento ao longo do século XX, pois tais artistas participavam de uma mesma rede semântica, e assim absorviam os mesmos ímpetos de uma época.

Dos artistas do século XX vinculados às artes do vazio, podemos citar alguns temas comuns: discussões sobre o fim da pintura, Dadá e antiarte, abstracionismo, monocromismo, manifestos pela Arte Conceitual, manifestos pelo Novo Realismo, reflexões sobre os limites cada vez mais tênues entre arte e vida, a busca moderna dos artistas pela superação dos limites na arte e ampliação deliberada do conceito "arte". Esses são assuntos gerais que podemos

encontrar em seus escritos: manifestos, cartas, críticas de arte, textos didáticos, entrevistas e outros textos, todos atuando como interpretações no mundo da arte¹⁵⁸. Tais textos configuram uma característica muito importante da arte no século XX na medida em que os artistas de vanguarda requisitam para si a defesa de suas novas propostas, dada a dificuldade do público em compreendê-las¹⁵⁹.

Convém considerar que neste panorama das artes do século XX já há uma ampla difusão das noções de forma e conteúdo, cujos antecedentes se encontram em Kant e Hegel. “Forma”, na arte, se refere ao modo como se representa o conteúdo, por meio de seus arranjos materiais; “conteúdo”, por sua vez, se refere ao que é representado, como temas, vivências, significados e sentimentos. Não é uma grande novidade que o crescente grupo de artistas inovadores do final do século XIX (e que se tornam amplamente desafiadores no início do século XX) exploram cada vez mais as tentativas de quebrar esse vínculo entre forma e conteúdo. Isso pode ser verificado quando:

- a) De um lado, alguns buscaram o valor da arte em si mesma, independente de quaisquer outras considerações a respeito do conteúdo (por exemplo, sem se preocupar com questões históricas ou sociais), e assim ficam reconhecidos como *formalistas*. O que prevalece é o caráter pictórico puro nos abstracionismos em geral, e temos como exemplos: o expressionismo de Jackson Pollock (1912-1956) e os outros artistas tutelados pelo crítico Clement Greenberg (1909-1994), a cor pura e homogênea nas monocromias, o Suprematismo de Malévitch, a “Arte-come-Arte” (no original, *Art-as-Art*) proposta por Ad Reinhardt, e os Novos Realistas, cuja formação inicial contou a participação de Yves Klein, que buscava “novas aproximações perspectivas do real”¹⁶⁰, ou seja, a apresentação da matéria como ela mesma, sem apontar para algo externo.
- b) Por outro lado, alguns artistas se desenvolveram mais *conteudistas*, ou seja, preocupando-se mais com o conteúdo expresso pelas obras do que propriamente com a matéria utilizada para tal fim, e então se desenvolveram numerosas vertentes de arte engajada e/ou Arte Conceitual, como podem ser exemplificados pelo pioneiro Duchamp e os neodadaístas Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, pelos artistas conceituais Joseph Kosuth, Henry Flynt, Sol LeWitt, e artistas engajados Cildo Meireles (1948-), e Hélio Oiticica (1937-1980), dentre tantos outros.

¹⁵⁸ FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [orgs]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

¹⁵⁹ RIOUT, Denys. Apresentação. In.: LIECHTENSTEIN, Jacqueline. A pintura - vol 14: vanguardas e rupturas. São Paulo: editora 34, 2014 (coordenação da tradução de Magnólia Costa).

¹⁶⁰ Ferreira e Cotrim, *ibidem*, p.53.

A principal razão para trazermos essa distinção agora é que, levados a extremo, parece que ambos desaguariam no vazio como arte. O que é curioso, dada certa incompatibilidade de interesses entre os dois grupos. No primeiro caso, é fácil de encontrar entre os formalistas uma história de busca por uma arte cada vez mais pura que se faz pela paulatina retirada de elementos: da mímese, da beleza, da perspectiva, dos traços, dos significados, da cor, da própria tinta e enfim, da tela. A chave para esta compreensão se dá com Yves Klein, autor de séries de monocromos e da obra *Le Vide*, que sobre suas buscas acreditava que “...toda obra de criação, independentemente de sua ordem cósmica, é a representação de uma pura fenomenologia - Tudo o que é fenômeno, manifesta a si mesmo...”¹⁶¹. Para ele, a manifestação pela qual se interessava estava contida no traço de seu próprio objeto (por exemplo, para uma representação do comportamento atmosférico, interessa que o registro seja feito por meio da própria chuva, ventos e raios). Neste sentido, talvez possamos compreender que o que ele buscava com o vazio exposto em *Le Vide* era, nada mais, nada menos, que o próprio vazio, sem que este precisasse apontar para algo além.

Quanto ao caso dos grupos mais conteudistas, a chegada ao vazio se faz melhor explicada pela tese de Lippard¹⁶², por ter abordado nas Artes Conceituais o gradual abandono da matéria em favor de uma concepção da obra que fosse o próprio conceito, estabelecido mentalmente. Neste sentido, o extremo da apresentação do vazio como arte seria uma estratégia de redirecionar a mente para algum pensamento, como podemos ilustrar com o caso da crítica ao mercado das artes sustentada pela Bienal do Vazio.

Um dos motivos que fomentou o desenvolvimento das Artes Conceituais foi por sua reação à Arte-como-Arte, uma vez que esta ainda se apegava ao caráter institucional da obra de arte. Mas a despeito de seu conflito ideológico, e do (aparente) conflito assumido pelas artes em geral entre *signo* e *significado*, parece que quando se toma extrema e literalmente um partido ou outro, o resultado é o vazio.

Uma vez que a arte é um produto de comunicação e que, como tal, sempre vinculará uma matéria a um sentido (por mais simples que o sejam), encontramos problemas nas duas maneiras de tentar desvincular forma e conteúdo: por um lado, não é possível dar uma obra ao público sem que este pense/sinta coisas a seu respeito; por outro, desejar que um conceito seja a própria obra exige um caminho minimamente material para que o espectador entenda que se trata de intenção artística. Assim, Yves Klein não consegue garantir que seus espectadores

¹⁶¹ Ferreira e Cotrim, *ibidem*, p.62.

¹⁶² *Ibidem*, 1973.

apenas sintam seu vazio sem especular por motivos de protesto; da mesma forma, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen não podem impedir os visitantes da Bienal do Vazio de apreciarem esteticamente seu vazio, ignorando os propósitos originais de encontrar lá uma denúncia contra o sistema de mercado que sustenta a arte em detrimento do excesso informativo.

Como já é assumido entre nós, a arte faz-se polissêmica, e assim, sempre haverá nela algum resquício semântico a ser encontrado. Apesar disso, é desejável que se evitem interpretações relativistas. Tal problema aparece quando temos no mundo da arte um histórico de ampla busca por desafios e liberdade criativa, como de fato se fez na intensa produção artística do século XX. Por mais que essas mudanças tenham acontecido em favor da democratização dos artistas, ela conduziu a certos equívocos, e um deles é pensar que toda interpretação é possível. Nossa reflexão demonstrou que há condições de objetividade para a arte, e tais condições estabelecem as restrições sob as quais as interpretações podem se dar. Manter a ideia de núcleos estéticos em mente colabora para que artistas e interpretadores prestem atenção às restrições quando elas aparecem, sob a forma de limites impostos durante o próprio trabalho; pois são precisamente esses os momentos decisivos para a escolha dos melhores caminhos em direção ao núcleo.

Em relação às artes do vazio, pudemos compreendê-las como um grande complexo interpretativo que envolve cada uma das obras com seus núcleos próprios. É evidente que para uma análise apropriada de cada uma delas precisaríamos investigar exaustivamente as interpretações que circundam cada núcleo. Neste momento, o que pudemos fazer foi especular a respeito do seu contexto de surgimento no século XX, e assim encontramos uma hipótese interessante sobre as obras do vazio como um desdobramento do problema entre forma e conteúdo que talvez tenha se iniciado já na metade do século XIX, quando o valor da inovação começou a ganhar corpo. Para concluir tal hipótese, seria necessário verificar com mais precisão as interpretações sobre o vazio que permeiam tal rede. O que é certo, apesar disso, é que as artes do vazio configuraram um fenômeno artístico substancial, que certamente exemplificam a noção de núcleos estéticos aqui apresentada.

CONCLUSÃO

(...) *Perder o nada é um empobrecimento.*

(Manoel de Barros)

O século XX presenciou grandes mudanças em diversos âmbitos, e no campo das artes - que transformam-se mas não deixam de devolver reflexos de sua sociedade - observou-se uma multiplicação rápida e bastante diversa em virtude da consciência contraventora, democrática e progressista, o que resultou em novas práticas e enigmas de compreensão. Apesar de sua aparente impostura (mas também em virtude dela!) as artes do vazio se mostraram como um conjunto absolutamente significativo. Tanto o estabelecimento das artes do vazio, quanto seus desafios de compreensão, foram o tema deste trabalho. No capítulo 1 apontou-se que, mesmo se propondo como meras ausências, elas apresentam uma grande gama de variações, e demonstram com isso que a criatividade dos artistas também sabe explorar o “nada”. De tal diversidade desenvolveram-se algumas hipóteses históricas e interpretativas, as quais foram trabalhadas no capítulo 2. Em geral, concorda-se que um mero vazio não pode ser uma obra sem um meio apropriado para isso, mas há uma lacuna dentre os autores estudados sobre os pormenores de como tal significação acontece, o que se tornou o foco do capítulo 3. Neste, uma abordagem semiótica foi dada ao problema da significação de tais artes, e seus resultados expressaram a impossibilidade de se tomar o vazio como um *veículo* de significação, mas sim como *objeto* em tal processo. Ou seja, o que permite a individuação e o acesso a cada obra tem seu ponto de partida não no vazio propriamente dito, mas precisamente nos elementos de contexto, o que inclui alguma materialidade. De tal caminho, chegou-se às seguintes conclusões, que serão resgatadas na sequência: (a) as artes do vazio dependem de seus elementos contextuais e materiais; (b) há um processo dialógico entre o espectador e a obra do vazio; e, por fim, (c) as artes do vazio configuram um fenômeno independente.

A observação das obras do vazio partiu de uma categorização primária nas classes artísticas, haja vista que, para que o vazio seja arte, deve-se perguntar primeiro à qual classe de elementos a obra pertenceria. Para que uma obra de arte seja considerada visual, ela deve ter um objeto visual; para que seja considerada sonora, ela deve ter sons; para que seja cênica, deve apresentar o movimento do corpo; e para que seja literária, deve apresentar o texto. Não

obstante, para que seja considerada *conceitual*, ela deve falar de conceitos. Todas implicam a existência de alguma materialidade que ofereça uma reação física sobre os sentidos dos espectadores, a fim de que sua atenção seja direcionada para o seu objetivo, e não apenas para cumprir os pressupostos estéticos dessas obras. Mesmo na arte conceitual, cujo foco não está na matéria, há a exigência de objetos físicos que direcionem a mente para o conceito abstrato. Desde que se queira comunicar algo, algo precisa ser apresentado. Viu-se que isso também é o caso para as artes do vazio. Tanto histórica, quanto fenomenologicamente, elas se mostram (a) dependentes de seus elementos de contexto artístico, sendo esses materiais e simbólicos. Com isso, concluiu-se que a materialidade também é essencial. Mais do que isso, essa categorização tradicional (entre artes sonoras, visuais, etc.) também oferece subsídios para compreender as artes do vazio, bastando para isso que se preste atenção à classe artística na qual a ausência é sentida.

Isso não implica que se possa aplicar tal categorização às artes do vazio de uma maneira simples. Sem o som, surge a dúvida se podemos considerar 4'33" de Cage como música; sem a arte visual, surge o problema de *Le Vide* de Yves Klein ser considerada uma exposição, pois não há o que ser exposto. Considerá-las como tais nos coloca num embaraço frente aos problemas que orientaram nossa análise, uma vez que uma música composta sem sons não pode ser individuada, bem como uma obra visual sem o fundamento visual. Mas, considerá-las obras conceituais nos poupa de tais problemas, uma vez que todas direcionam a mente para um aspecto fortemente abstrato. Diante dessa discussão, torna-se possível afirmar que a Arte Conceitual, com sua forte herança dadaísta, foi responsável por fornecer os canais pelos quais uma total ausência de matéria viesse a se legitimar como obra de arte algum dia. Isso inclui reconhecer que a desmaterialização identificada por Lippard não apenas caracterizou uma tendência observada nas artes conceituais, mas foi também colaborativa com ela ao instigar sua exploração aos limites.

O caso da 4'33", que se pretende música mas não apresenta o som, possui ainda a peculiar característica de se apoiar fundamentalmente sobre a performance do intérprete no palco, ajudando assim a semear o solo no qual formalizava-se a área da *performance art* entre as décadas de 60 e 70. É aceitável que se John Cage e David Tudor tivessem deixado claro que fariam uma performance, com as exatas mesmas ações não teriam chocado o público por apresentarem uma peça "feita apenas de silêncio". As artes do vazio encontram seu sentido artístico precisamente devido ao efeito de estranhamento e hesitação no espectador, o que caracteriza o (b) processo dialógico entre ele e a obra no desenvolvimento do próprio

fenômeno. É nesse ponto que a categorização acima assumida mostra-se frutífera: elas caracterizam não só suas respectivas artes, mas os hábitos e expectativas do público frente a elas.

Análises semióticas como a realizada neste trabalho são úteis para se compreender a interação entre os elementos básicos de um signo na sua produção de sentido. Não obstante, sabemos que os signos artísticos são deveras complexos e capazes de agregar novos significados provenientes de várias manifestações por parte dos autores ou mesmo do seu público, tais como outras obras, manifestações verbais públicas, críticas de arte, e assim por diante. Ou seja, a produção de sentido para uma determinada obra de arte acontece pelo que poderíamos chamar de uma rede semiótica, a qual pode ser explicada pelos núcleos estéticos: diversos canais que se entrelaçam para gerar sentido integrado. Assim, um espectador que conheça a obra de John Cage previamente à apresentação da 4'33" certamente estará em melhores condições de interpretação de sua intencionalidade do que um espectador novato.

Já é longamente datada a busca deliberada na arte pela forte impressão no público, a busca pelo espanto e pelo choque, sendo que tal efeito é conhecido por implicar maior popularidade, para obra e artista, desde a Grécia Antiga. Podemos afirmar que a comunicação nas propostas do vazio se estabelece tendo em tal efeito um de seus elementos. É de se reconhecer, no entanto, que a exaustiva apresentação de artes como essas deixa de acarretá-lo, haja vista ao estabelecimento de um hábito que mantém o público preparado para tal especificidade (veja-se o reconhecimento atual da arte conceitual). Por sua vez, este hábito torna-se capaz de transformar tais obras em símbolos, mantendo assim seu status artístico ao longo do tempo, mesmo que o efeito do espanto deixe de lhes acompanhar. Para além disso, a análise semiótica aqui realizada confirmou a objetividade deste conjunto de símbolos, o que implica um processo de significação uniforme aos seus casos particulares, e sobre os quais podemos afirmar com segurança a (c) independência das obras do vazio como um fenômeno genuíno na história da arte do século XX.

Na introdução do presente texto, viu-se a indagação a respeito da 28ª Bienal: com o que se deve preencher seu espaço vazio? Das várias metáforas suscitadas pelos artistas e curadores, foram mencionados: o vazio como instância de criação; um espaço para descanso; uma possibilidade para respirar; uma lembrança de outras obras vazias; uma mera ausência; uma forma de evidenciar a arquitetura modernista brasileira e seus significados; os problemas decorrentes do sistema de mercado artístico. Em geral, o vazio e o silêncio são temas absolutamente preciosos para o imaginário humano. Na literatura de ficção também não

faltam exemplos de reações emocionais diante da morte e do luto, que em outras palavras nada mais são do que o vazio e o silêncio deixados por alguém. Dentre os ilimitados temas abordados ao longo da história da arte, o silêncio e o vazio foram certamente interessantes para os artistas por evocarem um estado anterior ou posterior a qualquer criação, tornando-se assim potenciais objetos inspiradores/disparadores (por assim dizer) de um signo artístico. Ainda assim, em si mesmos, vazio e silêncio não podem ser a própria criação.

Uma coisa, porém, é certa: dessa busca geral dos artistas do século XX pela exploração dos limites da arte, sejam eles ontológicos, conceituais, ou das suas relações com a vida, os artistas do vazio alcançaram todos: problematizaram a identificação da arte no mundo, alargaram o conceito artístico e afrouxaram os limites entre a arte e a vida, de tal modo que, muito embora as artes aqui tratadas sejam feitas de vazio, ainda assim são carregadas de sentido.

REFERÊNCIAS

ADES, Dawn. Dadá e surrealismo. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000 (trad. Álvaro Cabral).

ALMANDRADE, Antonio L. M. A bienal de São Paulo e o vazio da arte contemporânea. In.: *Rev. Sibila*. 04 abr 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/critica/a-bienal-de-sao-paulo-e-o-vazio-da-arte-contemporanea/1953> acesso em 11 ago. 2017.

ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (trad. Denise Bottmann e Federico Carotti).

ATKIN, Albert. Peirce's Theory of Signs. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2013 Edition), Edward N. Zalta (ed.). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/sum2013/entries/peirce-semiotics/>>. Acesso em 08 de nov. 2016.

BACHA, Maria de Lourdes. *A teoria da investigação de C. S. Peirce*. 1997. Dissertação de Mestrado. PUC-SP.

BALTZLY, Dirk. Stoicism. Zalta, Edward N. (ed). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Metaphysics Research Lab, Stanford University, 2019. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/stoicism/>. Acesso em 15 maio 2019.

BANN, Stephen (ed.). *Concrete poetry: an international anthology*. London: London Magazine, 1967.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996. 3ed.

BARTLETT, Sarah M. *The careful crafting of a utopia: Yves Klein and the anthropometric event of March 9, 60*. 2016. Honor thesis in Art History, Whashington and Lee University, March 25, 2016, Disponível em: https://repository.wlu.edu/bitstream/handle/11021/33555/RG38_Bartlett_theses_2016.pdf?sequence=1. Acesso em 11 de set. 2016.

BOISSEAU, Rosita. Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus. *Le Monde: culture*, 2009. Disponível em: https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104. Acesso em 07 de jun. 2018.

BURCH, Robert. Charles Sanders Peirce. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2014 Edition). Disponível em: <<http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/peirce/>>. Acesso em 15 de fev. 2016.

CAPPELLE, Laura. Interview: Boris Charmatz on dance and non-dance. Financial Times. 2017. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/cfcbd4b2-3190-11e7-9555-23ef563ecf9a>>. Acesso em 01 de abr. 2019.

CARAMELLA, Elaine. História da arte: fundamentos semióticos: teoria e método em debate. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

CARLSON, Marvin. *Performance: a critical introduction*. 3. ed. UK: Routledge, 2017.

CAUQUELIN, Anne. *Freqüentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CAPPELLE, Laura. Interview: Boris Charmatz on dance and non-dance. Financial Times. 2017. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/cfcbd4b2-3190-11e7-9555-23ef563ecf9a>>. Acesso em 01 de abril de 2019.

DE WAAL, Cornelis. *On Peirce*. Belmont, CA: Wadsworth Publishing, 2000.

FAKE MUSIC. Volvo. Disponível em: <<http://fakemusic.org/>>. Acesso em: 23 de mar. 2019.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília [orgs]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FLYNT, Henry. Show in advance of its existence. Disponível em: <<http://www.henryflynt.org/overviews/showinadvance.html>>. Acesso em 07 de jun. 2018.

FRIEZE. Voids, a retrospective. 2009. Disponível em: <<https://frieze.com/article/voids-retrospective>>. Acesso em 05 abr. 2019.

GRABES, H. *Making Strange: Beauty, Sublimity, and the Post Modern Third Aesthetic (Postmodern Studies)*. Rodopi Bv Editions, 2008.

HAUSMAN, Carl R. Aesthetic cores: a proposal for objectivity in art suggested by Charles Peirce's Dynamic Object. *Cognitio*, São Paulo, v.13, n.2, p. 257-269, jul./dez. 2012.

HSIEH, Tehching. One year performance. Disponível em: <http://www.tehchinghsieh.com/>. Acesso em 07 de junho de 2018.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos noëtós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

_____. Sementes peirceanas para uma filosofia da arte. *Cognitio*, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 205-219, jul./dez. 2011.

ICA, Institute of Contemporary Art (Philadelphia). The big nothing. 2004. Disponível em: <<https://icaphila.org/exhibitions/the-big-nothing/>>. Acesso em: 05 abr. 2019.

IAAA, Institute of Artificial Art of Amsterdam. Radical Art: an analytical anthology of anti-art and meta-art. Disponível em: <<http://iaaa.nl/>>. Acesso em: 05 abr. 2019.

KAELIN, E. F. Reflections on Peirce's Aesthetics. *The Monist*. First published 1 April 1982. Disponível em: <http://monist.oxfordjournals.org/content/65/2/142>. Acesso em 17 de maio de 2016.

KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with Cage*. 2a. edição. New York: Routledge, 2003.

LEFEBVRE, Martin. A taste for signs in art. *Transactions of the Charles S. Peirce Society*, Vol. 43, No. 2 (Spring, 2007), pp. 319-344. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/40321187>. Acesso em 12 set 2015.

LIECHTENSTEIN, Jacqueline. *A pintura - vol 14: vanguardas e rupturas*. São Paulo: editora 34, 2014 (coordenação da tradução de Magnólia Costa).

LIBRARY STACK. Volvo. Disponível em: <<https://www.librarystack.org/about>>. Acesso em: 23 de mar. 2019.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. New York: Praeger, 1973.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Arte & ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ* n.25. maio/2013. [trad. Fernanda Pequeno e Marina P. Menezes de Andrade]. O texto original foi escrito em 1967 e publicado na *Art International*, n.12, fev. de 1968: 31-36.

LUSHETICH, Natasha. *Interdisciplinary performance: reformatting reality*. London: Palgrave, 2016.

MAYORGA, Rosa Maria. On the "Beauty of the Unbeautiful" in Peirce's Esthetics. *Cognitio*, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 85-100, jan./jun. 2013. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/view/16604/12458>.

McCAFFERY, Steve. Politics, context and the constellation: a case study of Eugen Gomringer's 'Silencio'. *European Journal of English Studies*, 2013, vol.17:1, pp.10-22. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13825577.2013.758416?scroll=top&needAccess=true>. Acesso em 01 abr. 2019.

MUSEUM OF EMPTINESS (MoE). About the museum. Disponível em: <<https://museumoe.com/about/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

MUSEUM OF NOTHING. Benandsebastian. Disponível em: <<http://www.benandsebastian.com/>>. Acesso em: 15 de maio 2017.

NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica: de Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 1995.

NO SHOW MUSEUM. About the museum. Disponível em: <<http://www.noshowmuseum.com/en>>. Acesso em: 10 abr. 2107.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers*. Edited by Charles Hartshorne and Paul Weiss. Harvard University press. Cambridge, MA: 1958. pp 73, 138-139, 1872.

_____. *Escritos Coligidos*. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974, 1ª ed. (tradução de Armando Mora D'Oliveira e Sergio Pomerangblum).

_____. *Semiótica*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PERROTIN, Galeria. Maurizio Cattelan. Disponível em: <https://www.perrotin.com/artists/Maurizio_Cattelan/2/untitled/1438>. Acesso em 31 de mar. 2019.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PRITCHETT, James. *The music of John Cage*. Cambridge: Press Syndicate of the University, 1993.

PRITCHETT, James. What silence taught John Cage: the story of 4'33. In.: Robinson, Julia; Bois, Yves-Alain, Kotz, Liz; Joseph, Brandon W(orgs). *The anarchy of silence: John Cage and the experimental art*. Museu D'art Contemporani de Barcelona (March 1, 2010).

RIOUT, Denys. Vanguardas e rupturas. In.: LICHTENSTEIN, Jacqueline [org]. *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2014. Vol. 14: Vanguardas e rupturas.

ROBERTS, Sarah. Erased de Kooning drawing. Rauschenberg Research Project. San Francisco Museum of Modern Art. 2013. Disponível em: <https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica?* São Paulo: Brasiliense, 1989, 7a. ed.

_____. *A teoria geral dos signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

_____. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SEO, Min Jeong. *Porous Hands*. Disponível em: <<http://seo-minjeong.de/>>. Acesso em 31 de maio de 2019.

SICA, Giorgio. *O vazio e a beleza - de Van Gogh a Rilke: como o ocidente encontrou o Japão*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2017 (trad. Letizia Zini e Valéria Vicentini).

SMITH, Roberta. Arte conceitual. In: STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000 (tradução de Álvaro Cabral)

SONTAG, Susan. A estética do silêncio. In.: SONTAG, Susan. *A vontade radical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987 (tradução. João Roberto Martins Filho).

STANGOS, Nikos (org). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000. (tradução de Álvaro Cabral).

STIFF-RECORDS. The wit and wisdom of Ronald Reagan. Disponível em: <<http://www.stiff-records.com/stiff-artists/the-wit-and-wisdom-of-ronald-reagan/>>. Acesso em: 10 de out. 2016.

UPPER, Dennis. The unsuccessful self-treatment of a case of “writer’s block”. In: *Journal of Applied Behavior Analysis*. Massachusetts, v.7, n.3, 1974. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC1311997/?page=1>>. Acesso em 05 abr. 2019.

WILLIAMS, Emmett (ed.). *An anthology of concrete poetry*. New York: Something Else Press, Inc., 1967.

XXVIII BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a dezembro de 2008. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008. (descrição divulgada no site). Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345>. Acesso em 01 de set. 2016.

YOUNG, Ed. Do nothing. Disponível em: <<http://www.edyoungwork.com/projects/do-nothing/>>. Acesso em 13 jun 2017.

ZANINI, Walter. *Walter Zanini: vanguardas, desmaterialização, tecnologias na arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2018 (organização de Eduardo de Jesus).