

UNESP
Universidade Estadual Paulista-
Instituto de Artes

**QUESTÕES PRELIMINARES
SOBRE ASPECTOS DO VAZIO
NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

Adriana Honorato Gonçalves

São Paulo
2012



UNESP

Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes
Programa de pós-graduação – mestrado em artes visuais

Adriana Honorato Gonçalves

Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea

Dissertação apresentada à banca examinadora do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como exigência parcial para obtenção de título de mestre em Artes Visuais, dentro da linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo.

São Paulo

2012

Ficha Catalográfica

preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da UNESP

G643q	<p>Gonçalves, Adriana Honorato.</p> <p>Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea / Adriana Honorato Gonçalves . - São Paulo : [s.n.], 2012. 114 f. : il.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Sérgio Mauro Romagnolo.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.</p> <p>1. Vazio na arte. 2. Arte contemporânea. 3. Vazio existencial 4. Sublimação. I. Romagnolo, Sérgio Mauro. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDD - 709.05</p>
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Adriana Honorato Gonçalves

**Questões preliminares sobre aspectos do vazio na
arte contemporânea**

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Sergio Mauro Romagnolo - Orientador
UNESP – Instituto de Artes

Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. José Leonardo Nascimento
UNESP – Instituto de Artes

Data da aprovação:

_____ de _____ de 2012

Para Vinicius, Ana Clara e Heitor

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais.

Ao professor Sergio Romagnolo, pela orientação.

Aos membros da banca de qualificação José Leonardo do Nascimento e José Paiani Spaniol, pelas contribuições.

Ao professor Agnaldo Farias.

Às minhas irmãs Andréia Honorato e Tatiane Honorato.

Às amigas Fernanda Perrone, Juliana Bernardo, Luciana Barros, Luciana Morgado, Mara Cristina Morgado e Priscila Andrade.

RESUMO

A pesquisa parte da observação de certos vazios percebidos na arte contemporânea e em minha própria produção, para uma investigação sobre alguns aspectos conceituais e estéticos do vazio relacionado às noções de existência e falta. O objetivo é entender porque alguns artistas contemporâneos parecem ter predileção pelo vazio e suas manifestações. Desta forma, o estudo apresenta uma reflexão sobre as mudanças ocorridas no período moderno relacionadas à queda da soberania religiosa, a ruptura da arte com as tradições e questões contemporâneas como narcisismo, indiferença e liberdade. Depois realiza-se um estudo sobre a falta comum a todos e as noções de recalque, sublimação e subjetividade na arte, aproximando o estudo da relação entre arte e psicanálise.

Palavras-chave: Vazio na arte, Arte contemporânea, Vazio existencial, Falta, Sublimação.

ABSTRACT

The beginning's point of this research was the perception of the often emptiness' representation in contemporary art and in my own production. From this, the next point was to investigate some conceptual and aesthetic aspects related with the notions of void, existence, freedom, indifference and lack.

The research's purpose is to understand the reason for this kind of predilection in contemporary art. The study began through a short analysis of some artists and their works, where the empty takes place as privileged part of their poetic. After that, the second step was a reflection about the impacts and modifications in the modern time caused by: the religious' decrease, secession between art and traditions, contemporaries' questions such as individualism, indifference and freedom. Finally, the research traces a parallel between the common understanding of absence and psychoanalytical notions like repression, sublimation and subjectivity in art.

Key-words: void in the art, contemporary art, existential emptiness, lack, sublimation.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1: 28ª Bienal De São Paulo - **Planta Livre**, 2008.
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u459825.shtml>.
- Figura 2: Regina Silveira – **In Absentia M.D.**, 1983
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3119&cd_item=1&cd_idioma=28555. Acesso em 23/09/2011.
- Figura 3: Regina Silveira - **Masterpieces (In Absentia: Man Ray)**, 1998
http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_obras&acao=mais&inicio=9&cont_acao=2&cd_verbete=3119
- Figura 4: Kara Walker - **Slavery! Slavery!** (detalhe), 1997
<http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/RepresentingRace>. Acesso em 20/01/2011.
- Figura 5: Tatiana Blass - **Patás**, 2007
<HTTP://www.tatianablass.com.br>
- Figura 6: Fabio Flaks - **Quadro Preto**, 1999
FLAKS, Fabio Kneese. **A representação do vazio no cotidiano**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP, 2009
- Figura 7: Fabio Flaks - **Pinturas**, 2006
FLAKS, Fabio Kneese. **A representação do vazio no cotidiano**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP, 2009
- Figura 8: Sergio Romagnolo - **Menina com toalha na cabeça**, 1999
<http://www.sergioromagnolo.com/toalhacabeca.html>
- Figura 9: Pieter Bruegel - **Casamento Aldeão**, 1568
<http://www.ricci-arte.biz/pt/Pieter-Bruegel-the-Elder.htm>. Acesso 04/10/2011
- Figura 10: Mira Schendel - **Sem título**, 1964
MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001
- Figuras 11: Mira Schendel - **Sem título**, 1965
MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001
- Figuras 12: Mira Schendel - **Sem título**, 1965
MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001
- Figura 13: Mira Schendel - **Sem título (Toquinho)**, 1973
MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001
- Figura 14: Mira Schendel - **Sem título**, 1964
MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001
- Figura 15: Lucio Fontana - **conceito espacial**, 1965
<http://educacao.uol.com.br/artes/lucio-fontana.jhtm>
- Figura 16: Nelson Leirner - **Homenagem a Fontana**, 1967
<http://educacao.uol.com.br/artes/lucio-fontana.jhtm>

Figura 17: Adriana Varejão - **Paredes com incisão a La Fontana II**, 2000
<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/44227>

Figuras 18 – 62: obra e imagem da autora.

ÍNDICE

Apresentação	10
Capítulo I- Um Vazio Inquietante	14
1.1 28ª Bienal de São Paulo	14
1.2 Algumas ausências na arte contemporânea	16
1.3 Notas sobre o vazio na arte	22
Capítulo II- Abordagens em torno do vazio	26
2.1 O nada	26
2.2 Vazio Existencial e liberdade	27
2.3 Ruptura com as tradições na arte	32
2.4 Individualismo e Indiferença	37
Capítulo III- Arte, vazio e psicanálise	41
3.1 Desejo e falta	41
3.2 Incompletude inevitável	43
3.3 Sublimação	45
3.4 Evitamento e apropriação do vazio	47
Capítulo IV- O vazio e a palavra na obra de Mira Schendel	55
Capítulo V- Poéticas da ausência	62
Objetos	65
Fotografias	89
Considerações Finais	105
Referências Bibliográficas	107
Anexos	112

APRESENTAÇÃO

O caminho escolhido para desenvolver esta dissertação de mestrado, partiu da percepção de certos vazios recorrentes no cenário da arte contemporânea e que se relacionam com minha produção artística.

A primeira experiência da relação entre arte e vazio, que motivou o estudo, foi o andar vazio na 28ª Bienal de São Paulo. Aquela ausência, em um espaço feito para receber ou acolher a produção artística recente, despertou curiosidade e angústia. Era preciso refletir sobre o vazio naquele andar e a intenção dos curadores em expor tal vazio. De fato, o número reduzido de obras no evento e a ausência no segundo andar do pavilhão, despertou grande interesse no público. O vazio tornou-se a estrela daquela edição do evento que ficou conhecido como “A Bienal do Vazio”.

Seguindo com a pesquisa, percebe-se que o vazio vem se tornando tema recorrente nas artes visuais. Sua configuração vai além do imaterial exposto na arte digital, aparece na demarcação de áreas que indiquem uma ausência - como marcas de quadros retirados da parede; na representação de receptáculos - como potes e garrafas vazias, potencializando a ideia de que a pintura é, em essência, uma presentificação de algo ausente; na indução de uma percepção sensorial do vazio por meio de salas esvaziadas, espaços abertos dentro de uma instalação, ou obras em que o branco predomina. Há ainda, no cenário das artes, o uso recorrente de sombras, projeções ou adesivos negros, indicando ou sugerindo imagens que permeiam a memória coletiva e presentificam ausências.

Na esfera do discurso, o vazio também ocupa espaço privilegiado. Um grande número de pesquisas e artigos trata justamente da ausência, do espaço não preenchido por matéria, do oco, do imaterial, do incorporal, do invisível.

A primeira autora que fundamentou teoricamente esta pesquisa e reforçou a ideia de que há na arte contemporânea uma predileção, senão uma reivindicação pelo vazio como elemento de valor na obra foi Anne Cauquelin. Em seu livro **Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**, a autora realiza um estudo sobre a teoria dos “incorporais” dos estoicos (Vazio, Lugar, Tempo e Exprimível) e de como esta teoria se ajusta às manifestações artísticas atuais.

As diferentes formas de representação do vazio parecem tornar visíveis questões como o divórcio entre arte e sagrado, individualismo, indiferença, liberdade extrema e falta. Partindo destas observações, optou-se por nortear a pesquisa da seguinte forma:

CAPÍTULO I – UM VAZIO INQUIETANTE

- O primeiro capítulo é o resumo do meu contato com o vazio na arte – versa sobre a experiência com a “Bienal do Vazio” e sobre algumas ausências em obras de artistas contemporâneos - como Regina Silveira, Kara Walker¹, Tatiana Blass, Fabio Flaks e Sergio Romagnolo - que possuem, em sua poética, um lugar de valor para o vazio. Neste capítulo também é iniciada uma reflexão a respeito do estudo de Anne Cauquelin sobre o vazio na arte;

CAPÍTULO II – ABORDAGENS EM TORNO DO VAZIO

- O segundo capítulo diz respeito à queda dos valores religiosos percebida no século XIX e nomeada por Nietzsche como “A morte de Deus”. Através do estudo de alguns textos de Nietzsche, Bauman e Lipovetsky, foi possível verificar as relações entre o enfraquecimento da soberania cristã e a ruptura da arte com as tradições tanto religiosas quanto artísticas. Aborda-se ainda neste capítulo, a ligação destes fatores com questões como a conquista da liberdade, individualismo e indiferença, próprias da contemporaneidade.

CAPÍTULO III- ARTE, VAZIO E PSICANÁLISE

- O terceiro capítulo apresenta uma reflexão sobre o vazio visto como *falta*. A falta pode ser entendida, na psicanálise, tanto como o desejo ou busca por alguma coisa que se perdeu quanto como algo que se supõe ter sido completo. Assim abre-se o capítulo com um resumo da ligação entre vazio e psicanálise, depois é realizado um estudo sobre o conceito de sublimação e, por fim, examina-se a relação entre vazio e arte sob a

¹ A artista é de Nova Iorque mas suas obras passaram a fazer parte do meu repertório a partir de sua exposição na 25ª Bienal de São Paulo em 2002.

perspectiva psicanalítica trabalhada nos seminários de Jacques Lacan (1901 – 1981). Porém, convém advertir que não se trata de um estudo abrangente sobre este autor e os diferentes conceitos da psicanálise sobre o vazio e a arte, apenas serão considerados alguns pontos levantados na teoria psicanalítica que estabelecem relação com esta pesquisa e que mostram a relevância de se debruçar sobre um assunto que diz respeito tanto a arte quanto a psicanálise. Apresenta-se, ainda neste capítulo, alguns comentários sobre o livro **O que vemos, o que nos olha** de Georges Didi-Huberman. Entende-se que este autor retoma as ideias lacanianas a respeito do evitamento do vazio e as noções de recalque, sublimação e subjetividade na arte. Seu estudo sobre as obras de Tony Smith é brevemente desenvolvido no texto como forma de ilustrar a forma como a arte pode lidar com o vazio sem evitá-lo.

CAPÍTULO IV- O VAZIO E A PALAVRA NA OBRA DE MIRA SCHENDEL

- Este capítulo versa sobre a vida e obra da artista Mira Schendel, através dos estudos de Maria Eduarda Marques, Luis Perez-Oramas e Sonia Salztein.

CAPÍTULO V- POÉTICAS DA AUSÊNCIA

- Um dos propósitos desta dissertação é apresentar uma reflexão sobre meus trabalhos plásticos produzidos ao longo dos últimos anos e que se relacionam de alguma maneira com o conceito de vazio. Como a produção plástica não é o objeto central desta dissertação, a escolha foi apresentar, no último capítulo, imagens de trabalhos que estabelecem maior relação com o vazio desenvolvido aqui e que serviram de ponto de partida para esta reflexão ou foram realizadas paralelamente ao estudo.

Esta pesquisa não pretende excluir o vazio de movimentos e produções artísticas anteriores, pelo contrário, caminha no sentido de elucidar o vazio como o elo que liga a arte primitiva à contemporânea, pontuando, contudo, o fato de que é na modernidade que este vazio começa a tomar forma e aparecer, sendo explicitado na contemporaneidade. Assim, nas palavras de Cauquelin: “O conceito

de vazio nos conduz diretamente às obras contemporâneas que o reivindicam, ou ao menos jogam com seus diferentes aspectos ou formas”².

² CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 33

CAPÍTULO I - UM VAZIO INQUIETANTE

*“Para deixar de ser duvidoso, é preciso,
pura e simplesmente, deixar de ser”.*

Albert Camus³

1.1 28ª Bienal de São Paulo

Em 2008, os curadores da 28ª Bienal de São Paulo, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, determinaram que o segundo andar do pavilhão ficasse vazio. O intuito era criar um espaço que, simbolicamente, remetesse a “pausa reflexiva” e “autocrítica em relação ao mundo da arte”⁴. No lugar de instalações, obras penduradas, esculturas ou objetos de arte havia a ausência. O segundo andar estava vazio e o que reinava era o branco e o silêncio.

Segundo os curadores, o objetivo da 28ª Bienal de São Paulo era o de “oferecer uma plataforma para observação e reflexão sobre o sistema e sobre a cultura das bienais no circuito artístico internacional”. Com esta proposta, os curadores ofereceram um formato diferente para o evento. Número reduzido de artistas, programação intensa no térreo do Pavilhão Ciccillo Matarazzo com apresentação de performances artísticas, música, dança e cinema. Os eventos do primeiro andar eram registrados diariamente e apresentados para o público no terceiro andar através de vídeos editados por curadores convidados⁵.

A mostra, cujo tema era “*Em vivo contato*” trazia a preocupação de colocar o público em contato com a produção artística recente e, ao mesmo, tempo fazê-lo refletir sobre a trajetória e o papel de um evento como este. Mas o que mais chamou atenção e que rendeu notícias nos meios de comunicação foi justamente o esvaziamento do segundo andar. A **Planta Livre** (figura 1), como foi nomeada pelos curadores, foi concebida com o intuito de revelar mais do que a estrutura arquitetônica do edifício e seu espaço aberto, como se confere neste excerto:

³ CAMUS, Albert. **A queda**. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2008, p. 57

⁴ Informação extraída da apresentação feita por Manoel Francisco Pires da Costa, Presidente da Fundação Bienal publicada no **Guia da 28ª Bienal de São Paulo**.

⁵ Introdução realizada por Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen para o **Guia da 28ª Bienal de São Paulo**.

É nesse território do suposto vazio que a intuição e a razão encontram solo propício para fazer emergir as potências da imaginação e da invenção. Esse é o espaço em que tudo está em um devir pleno e ativo, criando demanda e condições para a busca de outros sentidos, de novos conteúdos⁶.



Figura 1: **Planta Livre.**
28ª Bienal de São Paulo

De fato o vazio exposto no segundo andar do pavilhão fez emergir potências de imaginação e criação, tornou-se palco de diversas intervenções realizadas pelo público, principalmente por pichadores e grafiteiros, sem o consentimento da organização do evento. O espaço vazio chamava atenção e convocava à ação criativa assim como estar diante de uma folha em branco ou de uma tela virgem. Era um nada pulsante, um vazio que precisava ser preenchido.

A ausência de obras naquele andar provocou inquietação e questionamento sobre o estado da arte e sobre o lugar do vazio nesta esfera. Este acontecimento despertou um interesse pela questão do vazio como elemento que desencadeia o processo artístico e como protagonista de seu produto final, ou seja, como elemento principal da obra de arte. Assim se deu o início desta pesquisa sobre o vazio.

⁶ 28ª BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO. **Em vivo contato.** São Paulo.2008, p. 21

1.2 Algumas ausências na arte contemporânea

Olhando para a produção artística recente, é possível perceber a recorrência do vazio e de alguns dos seus sinônimos (ausência, oco, falta) como objeto de reflexão e como elemento principal em algumas obras.

A artista Regina Silveira, mantém em sua produção, inúmeros contatos com o vazio e a ausência. Na série intitulada **Simulacros** (1984), a artista representa sombras criadas com base em “distorções projetivas inventadas”, nas quais o elemento causador não está presente. Na obra **In Absentia M. D.** (1983/2000) a artista pinta no chão as sombras agigantadas de alguns dos trabalhos mais famosos de Marcel Duchamp, com base em pedestais vazios (figura 2). O mesmo procedimento é repetido citando obras de outros artistas (figura 3).

A sombra em sua produção sugere a presença de um objeto cuja matéria está ausente.

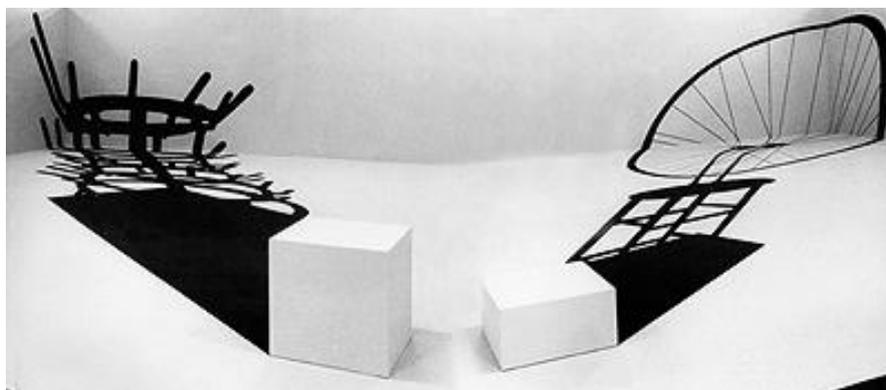


Figura 2: REGINA SILVEIRA
In Absentia M.D. , 1983
látex sobre piso de cimento e painéis de madeira
1000 x 2000 cm

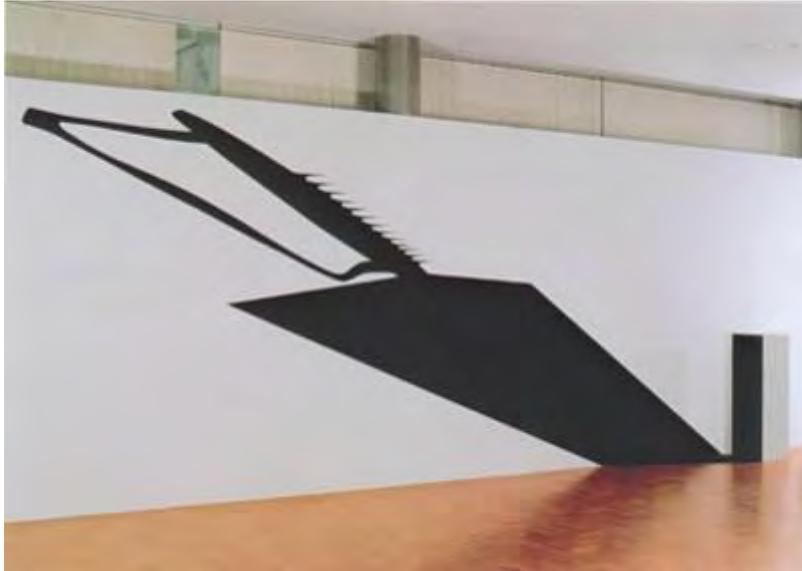


Figura 3: REGINA SILVEIRA
Masterpieces (In Absentia: Man Ray), 1998
vinil preto e pedestal de madeira

Regina Silveira trabalha exaustivamente a sombra em seu fazer artístico:

“Nos últimos vinte anos, a ausência tem sido outro tema e conceito recorrente em meu trabalho. A ausência tem sido associada, histórica e filosoficamente, à imagem da sombra. Plínio, o Velho, em sua *História natural* (primeiro século depois de Cristo), refere-se à sombra de alguém que partiu, circunscrita por linhas, como a origem da pintura. Como afirmado por Victor Stoichita's em seu **Uma breve história das sombras** (1997), uma sombra é uma mancha escura que, pela sua presença, confirma uma ausência e é o “outro” presente de um corpo ausente”⁷.

Estas sombras, antes pintadas, são trabalhadas em obras posteriores com vinil preto recortado e colado. Regina Silveira questiona o papel da representação e trabalha o índice da ausência através das sombras. Utiliza as referências do observador e da história da arte para presentificar o objeto ausente⁸. O pedestal vazio da série **In Absentia** incomoda tanto quanto o objeto real (roda de bicicleta) incomodou quando foi exposto.

⁷ SILVEIRA, Regina. Apud MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp, 1996, p.36

⁸ CHIARELLI, Tadeu. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3119&cd_item=1&cd_idioma=28555. Acesso em 23/09/2011.

Outra artista que também utiliza vinil preto ou papéis recortados fazendo uma alusão às sombras é a norte-americana Kara Walker. A artista trabalha o índice e a sombra através de silhuetas pretas, simulando um cenário em que personagens caricaturais como senhores e escravos se relacionam expondo episódios ocorridos no Sul do país e questões que envolvem discriminações sofridas pelas minorias étnicas (figura 4). O vazio aparece não só no uso sugestivo de sombras, mas na questão evocada pelas imagens do negro na sociedade dos EUA⁹.



Figura 4: KARA WALKER
Slavery! Slavery! (detalhe), 1997
Papel recortado e colado sobre
parede, 335,2 x 259 x 2.590 cm

A artista Tatiana Blass trabalha a ausência em suas pinturas, esculturas e instalações. Há normalmente uma pausa, uma ruptura ou uma falta em suas obras. David Barro diz em seu texto **Desenhando com tesouras a linha do Horizonte**: “Afim, nas obras de Tatiana Blass está sempre presente o corte ou o recorte, seja como fissura, mutilação, rasura, parênteses, discordância, concordância, ausência, distância, descontinuidade, respiração, ocultação, vazio, engano ou colagem.”¹⁰ (figura 5).

⁹ The Art of Kara Walker. Disponível em:
<http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/RepresentingRace>. Acesso em 20/01/2011.

¹⁰ BARRO. David. **Desenhando com tesouras a linha do Horizonte**. Disponível em:
<http://www.tatianablass.com.br>. Acesso em 26/09/2011.



Figura 5: TATIANA BLASS
patas, 2007
latão fundido e pintura
100x35x150cm.

Na dissertação **A representação do vazio no cotidiano**, Fabio Flaks referindo-se as suas próprias produções artísticas (figuras 6 e 7), reflete:

Os espaços vazios em minha obra são aqueles que se fazem supor que deveriam estar preenchidos. Artefatos como potes, garrafas, caixas, gavetas, etc., por sua natureza, apresentam-se como receptáculos desses vazios, e, portanto, espera-se que tais espaços recebam ou guardem algo. Além disso, estes são artefatos encontrados no cotidiano, cumprindo sua função de conservar algo, mas que aqui são retratados exibindo uma privação da presença do seu conteúdo. Sendo assim, por remeter a objetos que supostamente já estiveram ou que deveriam estar nesses espaços e que não estão, é possível entender o vazio que estas imagens apresentam como ausência¹¹.

¹¹ FLAKS, Fabio Kneese. **A representação do vazio no cotidiano**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP, 2009, p.17



Figura 6: FABIO FLAKS
Quadro Preto, 1999
óleo sobre tela
130 x 173 cm

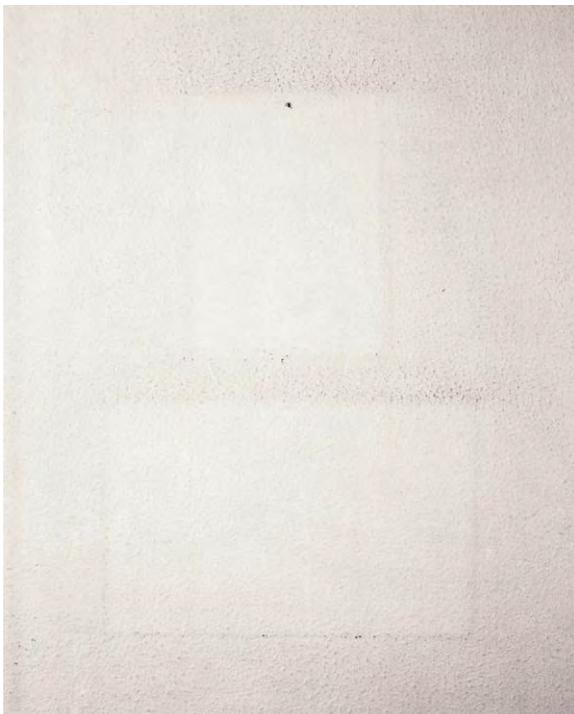


Figura 7: FABIO FLAKS.
Pinturas, 2006
fotografia,
100 x 80 cm

O oco é um sinônimo de vazio e também pode exercer atração e fascínio. Ele é um não presente que justifica a forma da matéria exposta. Em sua tese de doutorado, o artista Sergio Romagnolo teoriza sobre o oco de suas esculturas (figura 08).



Figura 8: SERGIO ROMAGNOLO
Menina com toalha na cabeça, 1999
plástico Modelado, 153 cm.

Nas esculturas ocas de George Segal, o gesso espera, abraça e contém o vazio, assim como nas minhas próprias obras de plástico ou de bronze. O que é contido, este vazio, é exatamente a forma de uma pessoa. A escultura oca de uma pessoa aparece como uma metáfora de um vasilhame, uma forma continente que espera para conter o vazio¹².

Estas são algumas ausências, que se pode ter contato na cidade de São Paulo, onde foi possível verificar empiricamente o valor que os artistas inferem ao vazio em suas produções. No entanto a lista se estende muito além disso.

¹² ROMAGNOLO, Sergio. **O Vazio e o Oco na Escultura**. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP, 2001, p. 43

Várias gerações de artistas se filiam ao pensamento do vazio segundo modalidades particulares, mas a preocupação é comum: a *land art*, com Smithson sobretudo, mas também Oldenburg e Roshenbach, e de Klein a Robert Barry, passando por Filloux e John Cage, enquanto Barthes e Blanchot (e até mesmo Wittgenstein!) são chamados em seu socorro.

A exposição *The Big Nothing* do *Institute of Contemporary Art* (ICA), Filadélfia (maio-agosto de 2004) reúne os artistas do “grande nada” e a lista é impressionante:¹³

1.3 Notas sobre o vazio na arte

A escritora Anne Cauquelin, pode ser citada como uma das pensadoras que discutem esse vazio que permeia a criação artística atual:

Pistas não faltam, e vários artistas contemporâneos têm em mente a mesma busca ou exigência, precisamente esta: perseguir o invisível, visar ao inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os próprios rastros, não ser nada.¹⁴

Para a autora, o vazio como elemento de valor em si, e de valor final na obra de arte, tem seu nascimento nas primeiras décadas do século XX, manifestando-se por diferentes aspectos. Ela sugere que o vazio, visto como negação e renúncia parecem reinar desde John Cage “que realmente inicia um novo modo de (não) fazer arte”¹⁵.

O esvaziar de salas expositivas, galerias e telas tornou-se quase um lugar comum. Anne Cauquelin indica que o “quadro vazio, a galeria vazia, o não lugar, a tela branca articulam a realidade de uma arte existente (o quadro, a galeria, a paisagem) e sua destruição ou à ameaça de sua extinção”.

Para estudar o vazio, o imaterial, o invisível presentes na arte contemporânea, Cauquelin recorreu à teoria dos estoicos sobre os incorporais - “pois quatro são o incorporais: o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível”¹⁶. No entanto, dentro da teoria dos incorporais, nota-se que o tempo, o lugar e o

¹³ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p 65 (...) lá estão Bas Jan Ader, Michel Auder, Jô Baer, Robert Barry, Larry Bell, Bernadette Corporation, James Lee Byars, Maurizio Cattelan, Thomas chimes, Bruce Conner, Day Without Art, Jessica Diamond, Roe Ethridge, Lili Fleury, René Gabri, Jack Goldstein, Katharina Fritsch, Dominique Gonzales, Nicolas Guagnini, Richard Hook, Roni Horn, Pierre Huyghe, Gareth James, Ray Johnson, Yves Klein, Gordon-Matta-Clark, John Miller, Gabriel Orosco, Willian Pope L, Karin Schneider, John Smith, Robert Smithson, Andy Warhol...

¹⁴ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 12

¹⁵ Idem, *ibidem* p. 13

¹⁶ Idem, *ibidem* p. 16

expressível pertencem a incorporeidade do vazio. Isto porque o lugar antes de ser lugar é vazio, e passa a ser lugar quando contém um corpo; o tempo só possui corpo quando é presente, no passado e no futuro ele se esvazia de corpo e retorna à sua incorporeidade; e finalmente o expressível, quando aceita conter um corpo de palavras torna-se linguagem, para logo em seguida ser substituído por um sentido incorporeal. Deste modo, segundo a autora, o vazio ocupa importância de primeiro plano em suas discussões.

Dentre os motivos que levaram Anne Cauquelin a escolher a teoria dos estoicos para seu estudo sobre o vazio na arte, a autora destaca que além de ser uma teoria ocidental e, portanto mais acessível, ela “parece ser conveniente para as obras da arte contemporânea, pois revela seus diversos aspectos e ajuda a elucidar suas obscuridades”. Além disso, esta teoria antiga permite evitar qualquer misticismo ou espiritualismo por tratar-se de uma teoria física.

Esta dissertação não seguiu a teoria dos incorporais dos estoicos, embora valorize os mesmos pressupostos de que se deve evitar qualquer misticismo para conceituar o vazio na arte, no entanto, utilizou o estudo de Cauquelin para apoiar-se na pesquisa da relação existente entre vazio e arte.

Para dar seguimento à pesquisa é preciso tentar definir a que tipo de vazio refere-se este estudo.

Ao notar que o vazio posto pela autora é um incorporeal, um sem corpo, poder-se-ia supor que o que se reivindica na arte é a ausência de corpo – corpo da obra e corpo do artista. Mas o que dizer das obras em que o próprio corpo do artista é submetido a intervenções cirúrgicas, experimentações biotecnológicas, como a arte de Orlan, que tem como projeto assar em biorreatores culturas de sua própria pele hibridizada com a de um doador negro para dar continuidade a uma série de autorretrato com matéria viva? Ou a obra de Martha de Menezes, que expõe seu próprio cérebro em atividade como autorretrato utilizando ressonância magnética?¹⁷ Isso para citar apenas dois artistas. Há na arte contemporânea a presença literal do corpo no processo e no produto artístico, portanto este incorporeal da arte não é a ausência de corpo do artista.

Passa-se então a se pensar na desmaterialização da arte. Este é um termo cunhado por Lucy Lippard aqui citado por Cauquelin:

¹⁷ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008 p. 59

Desmaterialização: é como Lippard qualifica o movimento que leva os artistas americanos do ano 1960 a renunciar ao objeto de arte único, classificado por gênero autônomo e valendo por si mesmo, segundo a tradição modernista, e a se interessar por sua minimização, por seu relacionamento por outras atividades artísticas como a dança, o teatro, as performances, a música, tudo isso acompanhado por um gosto pelo comum, pelo cotidiano; em suma, a trabalhar para fazer desaparecer todas as marcas de grande arte.¹⁸

O termo desmaterialização traz consigo uma contradição: não se trata de dispensar os materiais na atividade artística. Há no minimalismo um uso agigantado de materiais: toneladas de terra, toneladas de aço, toneladas de madeira. A operação é política e cultural. É uma tentativa de se desvincular do sistema da arte, é uma crise de independência que se apodera dos artistas deste período. “Trata-se de uma relação metafórica que a arte desmaterializada mantém com a desmaterialização”¹⁹. Assim como o *in situ* e o *site specific* pode ser entendido como um esvaziar intencional de salas e galerias de arte, exportando o lugar da obra para um outro lugar mítico.

O branco também é uma maneira de desmaterializar a arte, retirar da obra o excesso de cores e de formas, esvaziá-la para expandir seu espaço.

Desse modo o branco se torna a palavra de ordem de uma nova desmaterialização: a do fazer artístico, e não mais a do conspurcado sistema de galerias e do mercado. Tal reviravolta devolve a posição de honra aos lugares dos quais se fugiria. O desmaterial precisa de um lugar material para se mostrar. A negação deve poder se afirmar: a tela em branco deve ser exposta “em algum lugar”.²⁰

Com este movimento, a pintura é purificada, torna-se imaterial – privada de sua matéria própria (forma, cor, textura). “Nenhuma carne mais, nenhum apego a retém”. O branco é o signo do nada, do vazio. O branco está ali para ser preenchido. A tela branca espera ser pintada. Assim como o andar vazio da 28ª Bienal esperava ser preenchido. Apresentar então esta tela branca ou este espaço vazio é um ato crítico, é um ato de negação. Deixar uma tela em branco é negar toda a tradição que existe antes dela, como afirma Anne Cauquelin:

¹⁸ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 62

¹⁹ Idem, *Ibidem* p. 63

²⁰ Idem, *ibidem*, p. 77

Transfigurar-se em formas zero como o quer Malevitch, serve primeiro para negar o que existe antes dele, a fazer tabula rasa, mas, não obstante, também implica outra exigência, a de fazer desse zeroforme não algo de informe, mas o ponto de partida para uma renovação das concepções habituais. Dessa forma, estamos, com o zeroforme na esfera do vazio. Apagamos as distinções de estilo, de formas e de épocas. As classificações tradicionais são obsoletas, inadequadas à nova situação.²¹

Aqui, chega-se perto do tipo de vazio que esta pesquisa se propõe. O vazio como metáfora. Como operação política e mental.

²¹ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 84

CAPÍTULO II - ABORDAGENS EM TORNO DO VAZIO

*“Aqui temos, creio que concorde com isso, a mais bela das paisagens negativas!
Veja, à nossa esquerda, aquele monte de cinza, a que chamam aqui de duna,
o dique cinzento à direita, a margem arenosa lívida a nossos pés, e à nossa frente,
o mar com a cor esmaecida de espuma, vasto céu onde se refletem as águas pálidas.
Um inverno amorfo, na verdade! Nada mais do que linhas horizontais, nenhum brilho,
o espaço é incolor, a vida morta. Não será a retração universal,
o nada sensível a nossos olhos?”²²*

Albert Camus

2.1 O nada

Estudar o vazio é cair todo o tempo em contradição, é estudar a matéria buscando a ausência, estudar o contorno buscando o oco, estudar o tudo mirando no nada.

Para se ter uma ideia da dimensão de um assunto como o *nada*, pode-se citar Vilém Flusser²³ em seu livro **Da Religiosidade**, que realiza uma descrição ou esboço do que ele chama de “cosmovisão do mundo que nos cerca”. O autor sugere que, numa visão mais “diabólica” do mundo dos astros, houve primeiro uma explosão de um ponto infinitamente pesado, sendo que o ponto é uma forma geométrica de se articular o nada, e peso infinito é onde cabem todas as coisas é o tudo, e prossegue: “O mundo dos astros teve início na explosão de tudo que era nada. Essa explosão pôs em movimento uma cadeia de causas e efeitos”. É a transformação de matéria em energia. O mundo se expande e os pedaços distanciam-se, “fogem para o nada, e o que os separa uns dos outros é nada”.

Segundo a descrição de Flusser, o mundo dos astros perde peso e ganha dimensão nesse processo de expansão. O peso zero é nada e a dimensão infinita é tudo. Assim, o mundo caminha para um processo no qual “tudo será nada”²⁴.

Esta é uma perspectiva física e complexa sobre o vazio. O nada é justamente o ser do vazio.

A natureza do vazio é a de conter um corpo, mesmo que ele, enquanto substantivo, não possua corpo ou matéria.

²² CAMUS, Albert. **A queda**. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2008, p. 55.

²³ FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. 1967.

²⁴ Idem, *ibidem*, p. 18

Anne Cauquelin observa que o vazio é um incorporal que banha o corpo do mundo; é o lado de fora do mundo. O mundo é finito e o vazio infinito.²⁵ “Assim é o vazio incorporal que cerca o mundo: um espaço de indiferença, de microgravidade, de impassibilidade.”²⁶ É em torno dele que se discutem ideias sobre a existência e não-existência, ser e não-ser, finito e infinito, contínuo e descontínuo; despertando uma visão global e paradoxal do universo e da concepção do todo.

Já, quando se pensa o vazio como adjetivo pode-se abordá-lo como conteúdo ausente, carência de alguma coisa que urge aparecer, algo que foi retirado, roubado ou desaparecido (copo vazio, casa vazia ou mesmo túmulo vazio). Neste caso, o vazio sobrevém a algo que já está aí, que já está formado e ele surge para modificar, interromper, subtrair ou potencializar. O vazio, portanto, torna-se uma ausência sustentada por um corpo. Um corpo que deveria conter algo, mas não contém.

Pode-se pensar que o segundo andar vazio da Bienal deixou de cumprir com sua natureza única, a de conter corpos, visto que o espaço expositivo é um lugar que espera receber obras, e tornou-se um vazio potencializado. Quando o espaço expositivo é esvaziado, ele deixa de ser um lugar que abriga obra de arte para tornar-se ele próprio uma obra. Ele passa a expor ou impor uma autoria.

2.2 Vazio existencial e liberdade

Outra forma de se abordar o vazio, e aqui será feito um breve afastamento de sua relação com a arte, é tentar entender porque o sentimento de vazio é tema de diversos estudos.

Sabe-se que o vazio existencial tornou-se lugar comum nos consultórios de área psíquica, os chamados consultórios “psis”. O paciente do século XXI vai ao consultório queixando-se de “insatisfação difusa e vaga com a vida”, sente sua existência fútil e sem finalidade. Atualmente, as “perturbações” não possuem sintomas nítidos e claros como eram as neuroses do século XIX. São sentimentos

²⁵ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 31

²⁶ Idem, *Ibidem*, p. 36

difusos de absurdo da vida, mal-estar, vazio interior e incapacidade de sentir qualquer emoção.²⁷

Uma maneira de entender a origem do vazio existencial é pensar na lacuna deixada pelo enfraquecimento do cristianismo no ocidente. Embora a queda da soberania religiosa tenha proporcionado maior liberdade, o homem passa a se perceber sozinho e desamparado. A perda de Deus como imagem cristã pode ser a perda do fator supremo que dá significação à vida.

Para esta reflexão, foi realizado um estudo sobre alguns acontecimentos da idade moderna a respeito da queda de valores religiosos e mudanças no pensamento e comportamento humano que podem estabelecer relação com o sentimento de vazio experienciado na contemporaneidade.

Serão considerados a seguir alguns textos de Friedrich Nietzsche no que se refere ao acontecimento central de sua tese – “o desaparecimento e morte de Deus”. Entende-se que para este autor, a “Morte de Deus” está relacionada ao enfraquecimento da soberania religiosa na Europa e às conquistas humanas no campo da ciência e da tecnologia.

Sabe-se que os séculos XVI e XVII sofreram mudanças em relação ao poder exercido pela igreja católica durante a Idade Média. A reforma religiosa, iniciada por Martinho Lutero em 1517, proporcionou maior poder ao Estado e a igreja passa progressivamente a ser constituída como um, dentre vários domínios autônomos. O processo de dessacralização é lento mas inevitável. Os valores absolutos vão perdendo espaço, ao mesmo tempo em que maior atenção é conferida ao cotidiano e às grandes descobertas.²⁸

No século XVIII, as preocupações passam lentamente para a vida terrestre e os acontecimentos reais. Era uma época de transição entre o pensamento teológico, preocupações metafísicas e a autonomia mundana. Acontecimentos como a Revolução Francesa de 1789, por exemplo, puseram fim a pressupostos tomados como verdadeiros durante séculos. Neste momento, a construção da subjetividade Moderna foi fundamental para o desalojamento de Deus e para o desencantamento da natureza, que desde meados do século XVII passou a ser objeto de domínio do homem. Mas é no século XIX que a dominação do homem

²⁷ SALEM, P. **O Vazio Sem Trágico: um estudo histórico sobre o tédio**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2001.

²⁸ Idem, ibidem, p. 28

sobre a natureza e sobre a técnica se acentuam e acontece a “desvalorização dos valores supremos”, atestada por Nietzsche como a “Morte de Deus”.

A primeira elaboração sistemática de Nietzsche sobre a morte de Deus foi realizada no livro III de **A gaia ciência**, publicado pela primeira vez em 1882. O aforismo é longo porém fundamental:

Não ouviram falar daquele homem louco que em plena manhã acendeu uma lanterna e correu ao mercado e pôs-se a gritar incessantemente: ‘procuro Deus! procuro Deus?’ – E como lá se encontrassem muitos daqueles que não criam em Deus, ele despertou com isso uma grande gargalhada. Então ele está perdido? Perguntou um deles. Ele se perdeu como uma criança? Disse um outro. Está se escondendo? Ele tem medo de nós? Embarcou num navio? Emigrou? – Gritavam e riam uns para os outros. O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. ‘Para onde foi Deus?’, gritou ele, ‘já lhes direi! *Nós o matamos* – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra de seu sol? Para onde se move ela agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã? Não ouvimos o barulho dos coveiros a enterrar Deus? Não sentimos o cheiro da putrefação divina? – também os deuses apodrecem! Deus está morto! Deus continua morto! E nós o matamos(...)’.²⁹

Seria possível citar apenas estas duas frases: “*Não vagamos como que através de um nada infinito*” e “*Não sentimos na pele o sopro do vácuo?*” deste longo aforismo, para entender em que sentido Nietzsche declara a morte de Deus. A verdade enfatizada pelo cristianismo – Deus é verdade e a verdade é divina - cai em descrédito e o homem tem que seguir sem respostas. O autor coloca as pessoas que andam em busca de conhecimento como “ateus e antimetafísicos” e afirma que mesmo estes, tiram suas “flamas” do fogo aceso pela fé milenar que também é a fé de Platão.³⁰ No livro **A genealogia da moral**, Nietzsche sublinha: “Desde Copérnico o homem parece ter caído em um plano

²⁹ NIETZSCHE. F. **A gaia ciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2001, pp 147-148. Aforismo 125 O *homem louco*.

³⁰ Idem, *ibidem*, p 236.

inclinado – ele rola, cada vez mais veloz, para longe do centro – para onde? Rumo ao nada? O lancinante sentimento de seu nada?”³¹

Olgária Chaim Ferez³² em seu texto sobre a obra nietzscheniana, esclarece que para o filósofo, o “cristianismo concebe o mundo terrestre como um vale de lágrimas em oposição ao mundo de felicidade eterna do além”. Esta concepção metafísica da outra mundanidade entende o mundo terrestre como “provisório, inautêntico e aparente”, o mesmo se dá entre a dicotomia corpo e alma. A alma seria divina e o corpo uma moradia provisória imperfeita. Segundo a pesquisa de Ferez, a crítica de Nietzsche à metafísica possui um sentido ontológico e um sentido moral: “o combate à teoria das ideias socrático-platônicas é, ao mesmo tempo, uma luta acirrada contra o cristianismo”.

Com a queda da soberania religiosa no ocidente e principalmente na Europa, Nietzsche vislumbrava uma conquista de liberdade que poderia mudar os rumos da história, esta expectativa pode ser conferida no excerto que se segue:

De fato, nós filósofos e espíritos livres sentimo-nos à notícia de que o “velho Deus está morto”, como que iluminados pelo raio de uma nova aurora; nosso coração transborda de gratidão, assombro, pressentimento, expectativa - eis que enfim o horizonte nos aparece livre outra vez, posto mesmo que não esteja claro, enfim podemos lançar outra vez ao largo nossos navios, navegar a todo perigo, toda ousadia de conhecedor é outra vez permitida, o mar, nosso mar, está outra vez aberto, talvez nunca dantes houve tanto mar aberto.³³

Gianni Vattimo, realizando um estudo sobre **Nilismo e Hermenêutica na cultura pós-moderna**, coloca que em Nietzsche, “Deus morre precisamente na medida em que o saber não precisa mais chegar às causas últimas, o homem não precisa mais crer-se uma alma imortal”³⁴.

Nietzsche se propôs a tarefa de recuperar a vida livre e transmutar os valores do cristianismo que só impunham resignação e renúncia como virtudes. Segundo sua visão, o cristianismo era uma invenção de escravos e vencidos, incapazes de participar das alegrias terrestres e de satisfazer os instintos humanos. “Todas as doutrinas igualitárias suprimem os instintos e a vontade”. A

³¹ NIETZSCHE, F. **A genealogia da moral**. São Paulo, Cia das Letras, 1998. PP 142,143.

³² NIETZSCHE, F. **Os Pensadores: Nietzsche**. Pesquisa de Olgária Chaim Ferez. Consultoria de Marilena Chauí. São Paulo: Nova Cultura, 2005, p.10

³³ NIETZSCHE, F. **Os Pensadores: Nietzsche**. São Paulo: Nova Cultura, 2005, p. 196

³⁴ VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 9

liberdade era reduzida a obediência e medo. Sem o cristianismo, a verdade absoluta abre espaço para o conhecimento e para a experimentação científica. Assim Nietzsche coloca:

Excelsior! – nunca mais rezarás, nunca mais adorarás, nunca mais descansarás na confiança sem fim – te proibos de parar diante de uma sabedoria última, bondade última, potência última, e desaparelhar teus pensamentos - não tens nenhum constante vigia e amigo para tuas sete solidões - vives sem a vista de uma montanha que traz neve sobre a frente e brasas no coração – não há mais pra ti nenhum pagador, nenhum revisor para dar a última mão - não há mais nenhuma razão naquilo que acontece, nenhum amor naquilo que te acontecerá - para teu coração não terá mais nenhum abrigo(...)³⁵

Há certos paradoxos que permeiam a obra nietzscheniana e que estabelecem relação com este estudo. Ao transpor os valores religiosos, Nietzsche intuía que o homem poderia abrir caminho para sua emancipação e para o “voo da águia”. O homem poderia utilizar suas potências, perceber as diferenças entre senhor e escravo, aproveitar o que a vida pode oferecer, criar com liberdade e quantas vezes quisesse. Contudo, a modernidade seria portadora da divergência que conduziria o homem a sua completa autonomia, até mesmo na religião e também a uma crise existencial, que Vattimo chama de “crise no humanismo”³⁶.

Quando o homem se coloca como criador e criatura sente-se solitário e desamparado. Segundo Lipovetsky (2005), as conquistas da modernidade podem responder quase tudo, e aquilo que fica sem resposta cai no abismo do vazio.

De fato, esta inquietação com a própria existência e a sensação de desamparo diante da vida é relatada na psicanálise como acontecimento paralelo ao desmoronamento do cristianismo e das questões sagradas e simbólicas. A perda das referências teológicas traria um vazio existencial e falta de sentido, paradoxalmente seria o principal agente emancipatório da sociedade. A liberdade ganha força na medida em que a soberania sagrada perde espaço.

A questão da liberdade aparece em Nietzsche em oposição à rigidez da soberania religiosa, mas o filósofo já vislumbrava que esta conquista não era para todos, pois as pessoas não estariam preparadas para serem livres. Os ensaios de

³⁵ NIETZSCHE, F. **A Gaia Ciência in: Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultura, 2005, p. 187

³⁶ VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, pp. 17-18

Zigmunt Bauman sobre a sociedade emancipada parecem confirmar sua previsão.

Segundo Bauman, com o crescimento econômico do pós-guerra no Ocidente, as pessoas viram-se diante da necessidade de se libertarem dos obstáculos, da resistência, da rigidez das décadas anteriores. Havia a necessidade de começar a sentir-se livre e agir. O problema é que as pessoas não estavam dispostas a serem livres. “Poucas pessoas desejavam ser libertadas, menos ainda estavam dispostas a agir para isso, e virtualmente ninguém tinha certeza de como a “libertação da sociedade” poderia distinguir-se do estado em que se encontravam”³⁷. Bauman vai de encontro com as ideias de Nietzsche ao observar:

Ameaça mais sombria atormentava o coração dos filósofos: que as pessoas pudessem simplesmente, não querer ser livres e rejeitassem a perspectiva da libertação pelas dificuldades que o exercício da liberdade pode acarretar.³⁸

Libertar-se significava mover-se, agir. Significava ter atitude, vontade e seguir em busca da satisfação dos desejos. A liberdade traria, portanto, a responsabilidade pelas escolhas e pelo estar no mundo.

2.3 Ruptura com as tradições na arte

É difícil delimitar quando começa e quando acaba a relação da arte com a religião ou com o sagrado. Sabe-se que a arte primitiva ou de povos primitivos está ligada a magia e a rituais sagrados. As construções e imagens do Egito e Mesopotâmia não teriam tanta força e magnitude se não houvesse importância divina e crença no além. A representação de deuses, histórias míticas e sagradas e a ereção de grandes edificações para o culto religioso fazem parte da cultura ocidental desde que se tem registro.

O estudo da ligação da arte com a religião e portanto de seu fim associado à dita “Morte de Deus” foi motivo de investigação de alguns historiadores como

³⁷ BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 2001, p.23

³⁸ Idem, ibidem, p.25

por exemplo, Fritz Baumgart (1997). O autor introduz seu livro **Breve História da Arte** com estas palavras:

Há um século e meio surgiu com Hegel a ideia de que as artes plásticas teriam desempenhado sua função. Seu futuro foi colocado em dúvida. Ao final do século XIX soaram vozes que anunciavam mais radicalmente a morte da arte, ao mesmo tempo que Deus também era declarado morto. Associando as duas proclamações, chega-se a conclusão, também obtida mais tarde, de que sem crença (religião) a arte não é possível.

Assim como foi realizado anteriormente, partir-se-á de alguns séculos anteriores para entender como se deu a ruptura da arte com a tradição religiosa através do caminho traçado por Gombrich. O autor indica que foi no início do século XVI que nasceram os grandes nomes da arte – “Foi a época de Leonardo da Vinci e Miguel Ângelo, de Rafael e Ticiano, de Correggio e Giorgione, de Durer e Holbein no Norte, e de muitos outros mestres famosos”³⁹. O autor analisa este período chamado de Alta Renascença e as condições que possibilitaram o surgimento de todos esses gênios.

Depois veio o período das grandes descobertas, quando os artistas italianos se voltaram para as matemáticas a fim de estudarem as leis da perspectiva, e para a anatomia a fim de estudarem a construção do corpo humano. Os horizontes dos artistas ampliaram-se através dessas descobertas. O artista deixou de ser um artífice entre artífices, pronto a executar encomendas de sapatos, armários ou pinturas, conforme fosse o caso. Era agora um mestre dotado de autonomia, não podendo alcançar fama e glória sem explorar os mistérios da natureza e sondar as leis secretas do universo.⁴⁰

Em outras épocas, era o príncipe quem concedia seus favores aos artistas, agora, eram os artistas que concediam favores ao príncipe ou Papa aceitando suas encomendas. Assim, os artistas podiam escolher se iriam fazer ou não certas encomendas sem precisarem sucumbir sua arte aos interesses de seus clientes.

As grandes realizações dos mestres da Renascença como a descoberta da perspectiva científica, o conhecimento da anatomia humana, e o conhecimento das formas clássicas de construção que simbolizavam para as pessoas da época tudo que havia de digno e belo, causaram impacto nas gerações posteriores. A

³⁹ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 287

⁴⁰ Idem

pintura havia atingido seu ápice. O que pintar depois de Miguel Ângelo e Rafael, Leonardo e Ticiano?. Gombrich intitula o capítulo que trata deste acontecimento como “*Uma crise na arte*”. Seria difícil superar os mestres da geração anterior no que diz respeito à beleza e harmonia, desenho e tratamento das formas humanas. Os artistas do século XVII tiveram que superá-los então na invenção. Começou um período de experimentação que pode ser considerado como o início do que hoje é conhecido como arte moderna, nas palavras de Gombrich: “Iremos ver que, de fato, o que hoje é designado por arte moderna pode ter tido suas raízes num impulso semelhante para evitar o óbvio e conseguir efeitos que diferem da convencional beleza natural”⁴¹.

Na Alemanha, Holanda e Inglaterra, a crise na arte era mais séria do que na Itália e Espanha, onde os artistas tinham apenas que lidar com o problema de como pintar de uma maneira nova e empolgante. Os artistas do norte se defrontaram com outra questão: “se a pintura podia e devia existir”.

Essa grande crise foi provocada pela Reforma. Muitos protestantes objetavam à existência de quadros e estátuas de santos em igrejas, considerando isso um sinal de idolatria papista. Assim, os artistas nas regiões protestantes perderam as suas melhores fontes de renda: a pintura de retábulos. Os mais rigorosos entre os calvinistas censuravam até outras espécies de luxo, como as decorações alegres nas casas, e mesmo quando estas eram consentidas em teoria, o clima e os estilos das construções eram usualmente impróprios para grandes afrescos decorativos, como aqueles que a nobreza italiana encomendava para os seus palácios.⁴²

Figura 9: PIETER BRUEGEL,
Casamento Aldeão, 1568
Óleo sobre madeira,
114x164 cm



⁴¹ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p.367

⁴² Idem, *ibidem*, p. 374

Os artistas setentrionais, que não pintavam mais retábulos e outras obras de devoção, passaram a representar os temas sobre os quais a Igreja Protestante não levantava objeções: uma flor, uma árvore ou um rebanho de ovelhas. Cenas da vida real e do cotidiano. (figura 9)

A pintura de cenas bíblicas e as construções de Igrejas Católicas não tiveram seu fim com este evento, ao contrário houve a necessidade de maior apelo e dramaticidade aos temas sagrados culminando no Barroco (século XVII).

Assim, a Reforma e toda a molesta questão das imagens e seu culto, que tinham influenciado tão frequentemente o curso da arte no passado, também tiveram um efeito indireto sobre o desenvolvimento do barroco. O mundo católico descobrira que a arte podia servir à religião de um modo que superava a simples tarefa que lhe fora atribuída nos começos da Idade Média – a de ensinar a doutrina a pessoas que não sabiam ler. Agora, poderia ajudar a persuadir e converter mesmo aqueles que talvez tivessem lido demais. Arquitetos, pintores e escultores foram convocados pra transformar igrejas em exibições grandiosas cujo esplendor e glória quase nos cortam a respiração.⁴³

Segundo o autor, após todo esse empenho no desenvolvimento da arte barroca a pintura e a escultura como artes independentes declinaram na Itália e em toda a Europa católica. Os artistas italianos tornaram-se “soberbos decoradores de interiores”. Era o fim da grande era da arte italiana.

Um dos maiores efeitos da ruptura dos artistas com a tradição era o fato de poderem passar para o papel suas visões pessoais, algo que até então, segundo Gombrich, só os poetas costumavam fazer.

No século XIX com a Revolução Industrial, a ruptura na tradição acentua-se, inicia-se a queda das tradições do artesanato e o trabalho manual começa a ceder lugar à produção mecânica. As construções multiplicavam-se sem parar, “assim, depois de outras especificações preenchidas, encarregava-se o arquiteto de acrescentar uma fachada em estilo gótico, ou de converter o edifício num arremedo de castelo normando, palácio renascentista ou mesquita oriental”⁴⁴.

A ruptura na tradição abriu um campo vasto de possibilidades, pintores e escultores conquistaram maior liberdade, cabia ao artista decidir o que fazer e como fazer. Esta gama de opções dificultou a relação de compra e venda das obras. No passado, as obras de um determinado período se assemelhavam em

⁴³ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999, p. 437

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p.499

vários aspectos, este fato fazia com que o gosto do artista coincidisse com o do público. Já no século XIX, o gosto do comprador fixava-se numa direção, mas o artista não se sentia obrigado a satisfazer sua vontade, mesmo em detrimento de sua necessidade financeira. “Pela primeira vez tornou-se verdade que a arte era um veículo perfeito para expressar a individualidade”, diz Gombrich.

A queda dos valores religiosos, a liberdade, a experimentação apontaram para uma arte ambígua e aberta. O modernismo dilui as referências e explora todas as possibilidades, livrando o espectador da “sugestão dirigida” existentes nas obras anteriores.

Umberto Eco argumenta que se todas as obras se prestam a uma multiplicidade de interpretações, apenas a arte moderna se configurou com esta intenção, apenas ela procuraria justamente o vago, a sugestão e a ambiguidade.⁴⁵

A obra moderna é aberta porque o próprio período é abertura e ruptura. E o que se deu de forma arrastada e morosa na sociedade, aconteceu de forma inaugural na arte com as vanguardas. Outra característica do início do século XX, é que o sujeito é posto à atividade pensante. Sua relação com a arte deve ser ativa, assim como sua relação com o ser. A psicanálise floresce no momento em que as vanguardas disparam. Assim como na arte, todos os temas ganham importância e legitimidade, o dizer tudo e as associações livres nas análises possuem grande importância e as escórias humanas são postas à mesa.⁴⁶

Neste momento da história, o mundo disciplinar e autoritário ainda circunda o mundo personalizado e aberto das vanguardas artística e analítica. A arte se dá de ruptura em ruptura, de revolução em revolução.

O modernismo é a lógica artística à base de rupturas e descontinuidades. Nega a tradição e se apoia na novidade e na mudança.

A crítica da arte neste período está no fato de que a revolução tornou-se o procedimento, o novo tornou-se busca incessante e a negação deixou de ser criadora. Autores como Adorno e H. Rosenberg falam de “negação sem limites” e “tradição do novo”. O inédito era o imperativo da liberdade artística do início do século XX, já depois da primeira metade, a arte mergulha numa fase fastidiosa e

⁴⁵ Umberto Eco apud LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005, p. 80

⁴⁶ A relação entre arte, vazio e psicanálise será examinada no capítulo 3 desta dissertação.

vazia de qualquer originalidade. Na opinião de Daniel Bell,⁴⁷ as “vanguardas não cessavam de girar em torno do vazio”. As referências tanto religiosas quanto político-sociais fragmentadas no período moderno apontaram para uma falta que permeia a subjetividade até os dias atuais.

2.4 Individualismo e indiferença

Lipovetsky afirma que vivemos uma revolução permanente do cotidiano e do indivíduo, sua hipótese é a de que estamos, desde 1950, numa época de mutação sociológica global que ele chamou de processo de personalização:

Assim opera o processo de personalização, nova maneira de a sociedade se organizar e se orientar, novo modo de gerenciar os comportamentos, não mais pela tirania dos detalhes, mas com o mínimo de constrangimento e o máximo possível de escolhas privadas, com o mínimo de austeridade e o máximo possível de compreensão. (...) a sociedade pós-moderna não tem mais ídolos ou tabus, já não tem uma imagem gloriosa de si mesma, um projeto histórico mobilizador.⁴⁸

Aqui, estariam em jogo os fatores humanos, a cordialidade, o culto ao natural e ao humor. O autor argumenta que a sociedade moderna era conquistadora e crédula, acreditava no futuro, na ciência, na técnica e foi instituída em meio a rupturas com as “hierarquias de sangue”, a soberania religiosa e as tradições. Antes era o universal que estava em jogo, hoje é a realização pessoal, o aqui e agora, a retração do tempo social e individual.

Com o processo de personalização, o individualismo sofre uma atualização chamada de *narcisista*, “de acordo com a definição dos sociólogos norte-americanos: narcisismo - consequência e miniaturização do processo de personalização, símbolo da passagem do individualismo limitado ao individualismo total, símbolo da segunda revolução individualista”⁴⁹.

A era pós-moderna não pode mais ter como referencial o mito de Édipo, visto que as questões repressoras e dominadoras de ordem paterna não possuem

⁴⁷ Daniel Bell apud LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005, p. 62

⁴⁸ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005 p. XVI

⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. XXI

mais tanta relevância. O mito de Narciso é o que melhor define a época atual. A palavra Narciso vem do grego e significa: narcótico – *narké* – torpor.

Há na era narcísica, um superinvestimento das questões subjetivas; desejos individualistas, hedonismo, psicologismo. É um desinvestimento do espaço público e das esferas transcendentais e aumento das prioridades da esfera privada. A hiperespecialização e miniaturização de coletivos também estão presentes no narcisismo pós-moderno. O indivíduo não pretende viver sozinho e independente, mas se encontra em pequenos grupos solidários, na participação e organização de trabalho voluntário. Percebe-se um desejo de estar entre iguais, um grupo que acolhe e soluciona preocupações imediatas. Esta característica, só afirma o individualismo exacerbado, visto que há, no sujeito, o interesse de se libertar para organizar seus problemas íntimos por meio do contato com pessoas parecidas e do relato pessoal como instrumento psicológico.

O gosto pela informação e expressão são outras marcas da era narcísica. A democratização da palavra e da informação vem associadas aos paradoxos contemporâneos: “quanto mais agente se expressa, menos há o que dizer; quanto mais a subjetividade é solicitada, mais o efeito é anônimo e vazio”⁵⁰.

Estas contradições vão gerar a lógica do vazio contemporâneo. “Hoje em dia é o vazio que nos domina. No entanto, trata-se de um vazio sem tragédias e sem apocalipse.”⁵¹ Lipovetsky refere-se ao fato de que a sociedade contemporânea é individualista, apática e indiferente. Ao mesmo tempo em que se tem um aumento da comunicação e acesso as informações e acontecimentos em tempo real, o sensacionalismo e o acompanhamento de todas as catástrofes humanas, - genocídios e etnocídios vivenciados nos séculos anteriores - parecem provocar uma sensação de que tudo já foi visto. O espanto e o escândalo são raros de acontecer, ou fáceis de serem esquecidos e substituídos por uma nova informação, por um novo acontecimento registrado e repassado. Os estímulos e opções não param de aumentar. O autor argumenta que o vazio contemporâneo é provocado pelo excesso, e não pela falta.

A indiferença social é facilmente visível na educação - com a banalização do papel do professor, sua falta de prestígio e autoridade; e na política - onde os

⁵⁰ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005, p. XXIV

⁵¹ Idem, ibidem, p. XIX

partidos precisam recorrer ao humor e sensacionalismo para garantirem um mínimo de audiência.

Esta indiferença parece ser uma tentativa de proteção aos impulsos e decepções sentimentais que arriscam acabar com o equilíbrio interior. Todos os excessos como pornografia, feminismo e liberação sexual, nada mais são do que uma maneira de erguer barreira contra as emoções e manter à distância as intensidades afetivas.

A analogia com Narciso é mais uma vez evocada por Lipovetsky:

Por que eu não posso amar e vibrar? Desolação de Narciso, muito bem programado em sua absorção de si mesmo para poder ser afetado pelo Outro, para sair de si mesmo e, no entanto, insuficientemente programado uma vez que ainda deseja um relacionamento afetivo.⁵²

Também em algumas correntes artísticas da segunda metade do século XX, segundo o autor, pode-se perceber certa indiferença com as questões sociais e políticas, de denúncia, angústia e insatisfação. Não há mais a necessidade de rupturas e busca do novo como forma de protesto e desolação, como escreve Lipovetsky referindo-se às obras hiper-realistas:

Nada além da indiferença pelos sentidos, uma ausência inelutável, uma estética fria da exterioridade e da distância, mas não um distanciamento. As telas hiper-realistas, não transmitem qualquer mensagem, elas nada querem dizer, no entanto seu vazio se encontra nos antípodas da falta de sentido trágico em comparação com as obras anteriores. Nada há de importante a dizer e, assim, tudo pode ser pintado sem inquietação e sem denúncia, com a mesma leveza, com a mesma objetividade fria, quer sejam carroçarias brilhantes, reflexos de vitrines, retratos gigantes, dobras de tecidos, cavalos e vacas, motores niquelados ou cidades panorâmicas.⁵³

Recorrendo novamente ao que propõe Anne Cauquelin em seu estudo sobre o vazio incorporal, verifica-se que mesmo em estado de indiferença há de se reconhecer que existe uma preferência implícita. A indiferença pode ser um “espaço de sentimentos sem nenhuma inclinação, nenhuma orientação, um espaço indefinido, sem limites, sem alto nem baixo”⁵⁴. Entretanto a indiferença estética é um “estado apto a acolher corpos e logo se aniquilar como indiferença”.

⁵² LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005, p. 58

⁵³ Idem, ibidem, p. 20

⁵⁴ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p 50.

A indiferença acolhe a diferença ou a preferência, mas permanece implicitamente contida no ato dessa acolhida.

Esta também parece ser a opinião de Lipovetsky, onde este argumenta que com o esgotamento dos grandes valores do passado, a sociedade se esvazia de substância, proporcionando a personalização e liberação do espaço privado. Tudo pode existir sob um mesmo teto: o novo e o velho, o simples e o sofisticado, o operacional e o esotérico, o ecológico e o artificial. A indiferença culmina no temporário e no sincretismo individualista. É manifestada, por vezes, pelo tédio e monotonia, porém não pode ser assimilada como alienação. A indiferença contemporânea, segundo Lipovetsky, designa uma nova consciência, uma disponibilidade e uma dispersão; e não uma inconsciência, uma exteriorização e uma depreciação como seria no caso da alienação.

O exposto até aqui é uma forma de se pensar a origem do vazio experienciado na contemporaneidade. A falta do fator supremo que oferece significação à vida, a liberdade conquistada, a queda dos valores que nortearam gerações passadas levariam o sujeito ao deserto. Se não é mais Deus quem responde por ações e acontecimentos, e não é mais em Deus que se deve esperar pela realização dos desejos, o homem deve procurar outra resposta para suas inquietações.

A liquefação das referências estáveis e sólidas deu lugar a uma existência indeterminada e contraditória, o indivíduo livre é móvel, não apresenta contornos definidos. A obra de arte tornou-se fragmentada, aberta, inacabada. A comunicação torna-se cada vez mais independente de uma estética codificada.

CAPÍTULO III – ARTE, VAZIO E PSICANÁLISE

“Eis porque, vivendo feliz, eu me sentia, de certo modo, autorizado a gozar esta felicidade por algum decreto superior. Se eu lhe disser que não tinha religião alguma, você compreenderá melhor ainda o que havia de extraordinário nessa convicção. Extraordinária ou não, ela me ergueu durante muito tempo acima do tedioso dia-a-dia...Aliás, talvez eu esteja exagerando. Sentia-me à vontade em tudo, é bem verdade, mas ao mesmo tempo, nada me satisfazia. Cada alegria fazia com que desejasse outra”.

Albert Camus⁵⁵

3.1 Desejo e falta

Não há falta, nem perda na natureza. Tudo aquilo que os animais necessitam a natureza oferece. Não há vazio impossível de ser preenchido. Os animais se adaptam ao meio ambiente e fazem com que a natureza também se adapte ao seu corpo e as suas necessidades. Tudo se encaixa perfeitamente, sem excessos. O animal é o seu corpo.

Entre os seres humanos é diferente. Existem necessidades, mas também existem desejos. Os desejos, diferentemente das necessidades, não são supridos pelo que a natureza oferece. “O desejo existe porque falta alguma coisa. Ao final, resta sempre uma falta, uma ausência. A falta é o buraco que fica sempre aberto”⁵⁶.

Paulo Schiller⁵⁷, psicanalista e autor do livro **A vertigem da Imortalidade**, analisando as obras de Freud e depois de Lacan, sugere que a psicanálise desde seu início debruça-se sobre o vazio. É para a lacuna que se volta a atenção dos analistas. O “não dito” delinea o desenho, não de um silêncio qualquer, mas do que foi silenciado. O vazio apresenta-se como objeto de desejo a ser decifrado e pode determinar o caminho a ser percorrido na busca da elucidação do mistério⁵⁸.

⁵⁵ CAMUS, Albert. **A queda**. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2008, p. 24.

⁵⁶ O psicanalista Paulo Schiller utiliza as teorias de Sigmund Freud, Lacan e ainda suas experiências em clínica para escrever o livro que servirá de referência para este capítulo. SCHILLER, Paulo. **A vertigem da imortalidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.16

⁵⁷ SCHILLER, Paulo. **A vertigem da imortalidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁵⁸ Idem, ibidem, p.32

Um ou dois quadros pendurados numa parede, delimitam um espaço novo que impõe o lugar destinado ao seguinte. E mesmo antes, embora houvesse mais liberdade, os próprios limites da parede branca já determinavam certas distâncias. Numa página de álbuns de selos ou figurinhas, o lugar vazio do que falta exerce uma atração que captura o olhar. É ali que se concentra nosso desejo⁵⁹.

Talvez seja por isso que, a despeito das obras expostas na 28ª Bienal, o que mais rendeu artigos e debates foi justamente o vazio apresentado ao público. O vazio traz consigo um segredo, um mistério atraente. Apresenta-se como um enigma, atrai o desejo como um ímã.

Aquilo que é silenciado cria lacunas onde cabem outras histórias que, por vezes, podem ser mais dramáticas do que a verdade escondida. O mito de Édipo, por exemplo, traz uma sucessão de segredos e mentiras que envolvem as linhagens familiares. “A importância maior do mito de Édipo não é ser uma metáfora do amor do filho pela mãe e da rivalidade entre o filho e o pai. O Édipo de Sófocles é o grande símbolo dos dramas familiares”⁶⁰.

Uma das funções do mito é representar o que é absurdo, inexplicável, o que não pode ser dito. Para os gregos, constituíam um modo de tornar visível uma verdade difícil de ser compreendida por meio de explicações teóricas. Os mitos relatam acontecimentos de um passado distante que determinam uma trama permanente, ligada ao presente e ao futuro.⁶¹

O nascimento das tragédias na Grécia antiga tinha como fundamento a revelação dos elos entre as maldições que percorriam as linhagens familiares. Nesse momento singular da história do pensamento, as tragédias nasceram para denunciar que há paixões humanas que escapam ao domínio da razão.

Ainda segundo Paulo Schiller, os mistérios familiares são transferidos através de suas linhagens. O que fortifica uma família são os segredos mudos, porém compartilhados. A maioria das famílias possui histórias que gostariam de esquecer. Alcoólatras, abortos, crimes, traições, filhos ilegítimos, discórdias sobre heranças, rupturas entre irmãos. Às vezes os acontecimentos são mais trágicos, como os abusos sexuais, os suicídios, as psicoses. Essas circunstâncias são inerentes à condição humana.

⁵⁹ SCHILLER, Paulo. **A vertigem da imortalidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.34

⁶⁰ Idem, *Ibidem* p. 22

⁶¹ Idem

Fazendo uma analogia com a *Gestalt*, onde o contorno de um vaso pode representar dois perfis de rosto humano, as histórias contadas ocupam o lugar do vaso. O que se omite, adquire forma a partir das curvas do vaso. Nessa analogia, é como se as histórias censuradas ou desconhecidas impusessem o contorno do vaso, do que não é dito. O invisível torna-se visível. Este espaço vazio, por vezes, chama mais atenção do que o espaço preenchido. Como no álbum de figurinhas, em que toda atenção é voltada para o lugar faltante.

No vazio provocado pelos silêncios familiares, o *não dito* pode ser justamente o projeto de vida inconsciente de quem o ignora. Nietzsche já observara isso no século XIX: “O que o pai calou toma palavra no filho: e muitas vezes encontrei o filho como o segredo desnudado do pai”⁶².

3.2 Incompletude inevitável

Segundo Paulo Schiller, a falta que concerne ao sujeito pode ser entendida, na psicanálise, como um “buraco”, algo que já esteve completo, e que não está mais. Não existe uma, mas várias abordagens que tentam dar conta desta hipótese. Uma delas é a teoria da libido formulada por Freud. Schiller oferece um resumo bastante simplificado do que seria esta teoria:

Ao se separar do corpo materno no nascimento, o bebê mergulha num campo de linguagem que veicula uma história, que convoca um movimento. A linguagem constitui um banho de energia que adere a todos os poros. É essa energia, dita sexual porque nasce de um corte, que a psicanálise chama de libido. Não é apenas desejo do outro, do par, mas desejo de tapar um buraco, um vazio⁶³.

O nascimento da criança pode ser comparado à expulsão do paraíso presente na teoria da criação hebraico-cristã. A vida no Éden era completa e harmoniosa. Ao provarem do fruto da sabedoria, Adão e Eva foram expulsos de um lugar pleno, onde nada faltava e tiveram que se deparar com a condição humana: morte e mal do mundo.

Esse corte, essa fenda aberta com o nascimento provoca uma falta que persegue o sujeito. O homem é, portanto, um ser incompleto, um ser faltante.

⁶² NIETZSCHE, F. *Assim falou Zaratrusta in Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 2005, p.221

⁶³ SCHILLER, Paulo. *A vertigem da imortalidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.64

Esta incompletude inevitável traz um desejo por alguma coisa que não se sabe o quê. A busca por preencher este vazio, muitas vezes, é confundida com o desejo pelo par perfeito.

Segundo a descrição de Paulo Schiller, o vazio provocado pela falta é mais do que necessidade reprodutiva (como é no mundo animal), é o desejo de encontrar um objeto impossível, uma peça que foi perdida, é “vontade de retornar a um tempo em que tudo era completo”, aquele tempo em que estávamos fundidos com o corpo materno. “Andamos em busca de um pedaço perdido e vamos pondo substitutos meio defeituosos no lugar”⁶⁴.

Melanie Klein, psicanalista da Escola Inglesa, em seu texto: **Situações de ansiedade infantil refletidas numa obra de arte e no impulso criador** (1929), argumenta que o corpo materno é o “objeto originário que estaria preocupado em todo e qualquer modo de sublimação”.⁶⁵ A criação artística pode ser uma tentativa de reparar o corpo da mãe. A psicanalista indica que as atividades criativas são impulsionadas pela culpa e desejo de restabelecer a felicidade perdida.

Dentro da perspectiva lacaniana, a abordagem é outra, fala-se em “algo que se supõe ter sido completo”, a ideia de completude ou de paraíso é uma nostalgia de harmonia que, em verdade, nunca houve. A falta é estrutural e concerne ao sujeito.⁶⁶

Os conflitos com a figura paterna também oferecem diversos estudos dentro da psicanálise, principalmente quando se trata da perda ou ausência do pai. Lacan coloca que toda a doutrina e alicerces fundamentais de nosso psiquismo desenvolvido por Freud com o mito de Édipo surgiram com suas reflexões sobre o Deus morto. “O mito do assassinato do Pai é justamente o mito de um tempo para o qual Deus está morto”⁶⁷.

No seminário XIV, Lacan retoma as obras *Mal estar da civilização*, *Totem e Tabu* e *Moisés e o Monoteísmo* de Sigmund Freud para tentar reavivar as idéias

⁶⁴ SCHILLER, Paulo. **A vertigem da imortalidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.

65

⁶⁵ KLEIN *apud* FALBO, Giselle. **O espaço vazio. Reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte**. Ágora (Rio J.) vol.13 no.1 Rio de Janeiro, 2010.

⁶⁶ Nota oferecida pela psicanalista Giselle Falbo, cujo texto na íntegra encontra-se nos anexos desta pesquisa

⁶⁷ LACAN, Jaques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, seminário XIII, p. 213

freudianas sobre o vazio deixado pela morte de Deus e sobre a noção de gozo e recalque.

“Isso pode chocar, perturbar os hábitos, causar estrondo nas sombras felizes. Não se pode fazer nada, é o que Freud diz.”⁶⁸ O mal-estar da civilização estaria nesta permissão repentina do tudo, visto que o “Grande Pai” não repreende mais, e não poder fazer nada. As pulsões humanas, segundo Freud são de natureza primitiva. A maldade, a agressão, a destruição e a crueldade estariam ligadas ao gozo. O homem, para se satisfazer e soltar todos os seus impulsos teria que se deparar também com certas maldades.

Não é intenção desta pesquisa se estender neste assunto, mas é importante frisar que o recalque das pulsões humanas está ligado à teoria da sublimação que será desenvolvida aqui.

3.3 Sublimação

Esse vazio que assola o homem, seja pelo rompimento com o corpo materno, expulsão do paraíso, morte de Deus ou repressão do instinto sexual estabelece uma relação com a falta primordial e com a questão da sublimação desenvolvida por Freud.

No dicionário de psicologia de Peter Stratton⁶⁹, sublimação refere-se ao redirecionamento das energias instintivas para objetivos socialmente mais aceitáveis. Durante o desenvolvimento do sujeito, a expressão direta dos impulsos psicosssexuais é proibida e as energias são desviadas para atividades substitutivas mais aceitáveis.

Em Freud, portanto, a sublimação caracteriza-se por um modo de desvio da finalidade sexual em direção a um objetivo mais elevado ou mais valorizado socialmente.⁷⁰

Ao retomar a questão da sublimação iniciada por Freud, Lacan argumenta que “Sublimar significa elevar um objeto à dignidade de Coisa”, ou seja, significa

⁶⁸ LACAN, Jaques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, seminário XIV, p. 221

⁶⁹ STRATTON, Peter. HAYES nicky. **Dicionário de psicologia**. São Paulo: Cengage Learning, 2009.

⁷⁰ FALBO. Giselle. **O espaço vazio. Reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte**. Ágora (Rio J.) vol.13 no.1 Rio de Janeiro Jan./June 2010

que quando o sujeito se ocupa de uma atividade, como é a atividade artística por exemplo, ele está elevando aquela atividade à dignidade de Coisa, está trabalhando sua falta, tentando tapar o buraco. É na falta que a Coisa é reencontrada e remetida sempre a outra coisa. Assim Lacan conta que quando Cézanne pinta maçãs ele não as imita, ele as presentifica. E quanto mais se presentifica um objeto, mais “abre-se a dimensão em que a ilusão se quebra”. As maçãs viram outra coisa. Cézanne faz surgir o objeto com uma nova dignidade.

Para Lacan, o papel da arte consiste sempre em derrubar a operação ilusória para retornar a sua finalidade primeira “que é a de projetar uma realidade que não é absolutamente a do objeto representado”⁷¹.

Aqui, a Coisa pode ser entendida como o vazio que nos habita. No entanto, existe um paradoxo nesta abordagem pelo fato de que ela (a Coisa) pode ser tanto o “objeto de satisfação” quanto o vazio, visto que “não há o objeto que suture a falta original”, assim o objeto de satisfação seria inexistente.

Essa Coisa, da qual todas as formas criadas pelo homem são do registro da sublimação, será sempre representada por um vazio, precisamente pelo fato de ela não poder ser representada por outra coisa – ou, mais exatamente, de ela não poder ser representada senão por outra coisa. Mas em toda forma de sublimação o vazio será determinante.⁷²

O autor utiliza o exemplo do amor cortês para sublinhar que ali, o objeto feminino é introduzido pela privação. O jogo do amor só acontece se houver uma barreira entre os dois. Esta é a característica de tal romance. A mulher é inacessível. O amor cortês organiza-se na não satisfação. O amor ideal se constitui na falta do objeto desejado. É a falta da mulher amada que move o sujeito. A dama encobre a falta com sua ausência. Essa falta encoberta pela ausência é revelada pelo poeta via sublimação.⁷³

⁷¹ LACAN, Jaques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 172

⁷² Idem, Ibidem p.158

⁷³ Idem, Ibidem, p.181

3.4 Evitamento e apropriação do vazio

No seminário intitulado: *Pequenos comentários à margem*, Lacan observa que existem três modos diferentes de sublimar o vazio: o da religião, o da ciência e o da arte.

Lacan argumenta inicialmente, baseado no comportamento obsessivo, que, na religião, existe algo da ordem da evitação do vazio. Porém retoma esta afirmação e completa dizendo que “o que ocorre é um respeito a esse vazio”, algo que pode ser traduzido como uma operação de deslocamento.

Em relação à ciência, Lacan indica que esta denuncia o vazio porém o coloca externo a ela, como algo sabido, porém paralelo. Foi a ciência que pela primeira vez tratou o real pelo simbólico, porém como trata-se de um saber, a ciência utilizou conceitos lógicos, matemáticos deixando de lado o furo real, o vazio que ela própria denunciou.

Já, a respeito da relação entre arte e vazio, Lacan comenta:

Toda arte se caracteriza por um certo modo de organização em torno desse vazio. (...) a arquitetura primitiva pode ser definida como algo organizado em torno do vazio. Essa também é a impressão autêntica que, por exemplo, as formas de uma catedral como a de São Marcos nos dá, e é o verdadeiro sentido de toda arquitetura⁷⁴.

Aquilo que é evitado pela religião e ejetado da ciência, a psicanálise coloca em seu centro e a arte oferece valor e coloca em todo seu processo. O psicanalista reforça que nem a religião, nem a ciência são aptas para salvar a Coisa, já a arte parece alimentar-se do vazio.

Vazio que concebe, metaforicamente, os mistérios da criação nas mãos do ceramista que envolve o vazio para criar o vaso, evocado desde sempre por quem se aventura a refletir sobre o assunto da criação: “Heidegger o coloca no centro da essência do céu e da terra, ele o vincula primitivamente pela virtude do ato de libertação, pelo fato de sua dupla orientação” sai da terra e se eleva, para receber. Esta é a função do vaso.

⁷⁴ LACAN, Jaques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 165

É justamente o vazio que ele cria, introduzindo assim a própria perspectiva de preenchê-lo. O vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante. É a partir desse significante modelado que é o vaso, que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido⁷⁵.

O vaso para estar pleno, primeiramente, em essência, é vazio. Se considerar-se o vaso como um objeto feito para representar a existência do vazio no centro do real que se chama a Coisa, esse vazio, tal como ele se apresenta na representação, apresenta-se exatamente como nada. É por isso que o oleiro cria o vaso, cria-o a partir do furo.

As teorias lacanianas a respeito da arte colocam o vazio em seu início e também em seu final, “posto que a arte não faz nada além do que expô-lo”. Põe no início da produção do artista e também no início do próprio registro que se tem da história da arte como são as cavernas de Altamira por exemplo. Há, em seu interior, imagens provavelmente feitas em péssimas condições cheias de obstáculos para a criação e para a contemplação, senhas que indicam a sua ligação com a Coisa estudada aqui. Assim Lacan observa que as imagens no interior das cavernas dizem respeito à própria subsistência de populações que parecem ser compostas essencialmente de caçadores, mas também a esse algo que, em sua subsistência, se apresenta com o caráter de um para-além do sagrado, que é justamente o que se tenta fixar em sua forma mais geral por meio do termo Coisa.

Nota-se com estas reflexões, que há um enodamento entre arte, vazio e psicanálise. A psicanalista Tânia Rivera indica que a relação da arte com a psicanálise pode ser percebida desde seu início com os estudos de Sigmund Freud. No texto: **O sujeito na psicanálise e na arte**, a psicanalista orienta que pode-se perceber a aproximação da arte com a psicanálise a partir do momento em que Freud, apela para o *Édipo-Rei* para sustentar sua teoria do sujeito. Freud concede à arte, principalmente à literatura, um papel de peso na fundação da psicanálise.

De maneira muito resumida, pode-se dizer que na passagem do século XX, “a ilusória simetria especular entre homem e mundo é radicalmente posta em

⁷⁵ LACAN, Jaques. **O seminário, livro 7: a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008, p. 147

questão ao mesmo tempo com a psicanálise e a arte moderna”⁷⁶. O homem, questionado fortemente em seus próprios fundamentos, não pode mais ocupar a posição de garantia fixa da representação. A arte começa então a ser trabalhada sobre outras bases que não a mimética. Nas palavras de Tânia Rivera: “Subvertem-se homem e arte, em um mesmo movimento crítico que vivemos até hoje”⁷⁷. O fato de que o homem passa a ser dividido em dois com a descoberta do inconsciente, coincide com a fragmentação da organização espacial tradicional que vigorava desde o Renascimento.

Tania Rivera chama atenção para o fato de que a teoria da arte também tem se apropriado dos conceitos psicanalíticos como descreve neste parágrafo:

É importante que se note que a teoria da arte voltou-se recentemente para a psicanálise de forma gritante, com representantes do peso de um Georges Didi-Huberman (1998), na França, ou ainda de Rosalind Krauss (1993) e Hal Foster (1996), nos Estados Unidos. Como chega a afirmar este último, “a história da arte necessita de um teoria do sujeito, o mais adequado sendo portanto, tomarmos o mais sofisticado modelo do sujeito que existe, o psicanalítico”⁷⁸.

Optou-se nesta pesquisa, por entrar em contato com uma pequena parte da Teoria francesa da arte, recorrendo-se ao livro **O que vemos, o que nos olha** de Georges Didi-Huberman (1998), como forma de reforçar os conceitos levantados neste capítulo a respeito do recalque, sublimação e vazio na arte e ainda verificar a ligação destes termos com a subjetividade na arte.

Ao trabalhar *A inelutável cisão do ver*⁷⁹, no primeiro capítulo de seu livro, Didi-Huberman também fala da cisão com o corpo materno.

É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar...; mas também coisas de onde sair e de onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos⁸⁰.

⁷⁶ RIVERA, Tânia. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea**. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n1/02.pdf>, p. 17

⁷⁷ Idem

⁷⁸ FOSTER H. apud RIVERA, Tânia. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n1/02.pdf>>. Acesso em 28/04/2011, p. 17

⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 29. *A inelutável cisão do ver* é o título do primeiro capítulo do livro e faz referência a obra *Ulisses* (1922) Cf. JOYCE, J. **Ulisses**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

⁸⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p.30.

Didi-Huberman sublinha a questão fenomenológica sobre o visível e o tangível, “como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós” e propõe sua tese: “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.”⁸¹ E, apropriando-se da obra joyciana, apresenta a experiência de Stephen Dedalus que desde que viu os olhos de sua “mãe moribunda” fecharem-se definitivamente, sonha com o corpo materno e “tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe”.

Então os espelhos se racham e cindem a imagem que Stephen quer ainda buscar neles: “Quem escolheu esta cara para mim?” pergunta-se diante da fenda. E, é claro, a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e de cisão misturadas – seu âmago de parto e de perda misturados⁸².

O autor examina o jogo de associações que existe entre o acontecimento da morte da mãe de Stephen e o mundo que o cerca. As águas esverdeadas do mar passam a remeter ao líquido biliar expelido por sua mãe no leito de morte e acumulado num vaso de porcelana branca. Assim as ondas do mar que vem e vão, remetem ao nascimento e morte, parto e perda.

Mas a conclusão da passagem joyciana – “fechemos os olhos para ver”- pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte.⁸³

Embora a experiência do ver “parece dar ensejo a um ter”, aquilo que é visível “vota-se a uma questão do ser” quando remetido a uma perda, quando ver é perder, é sentir que algo nos escapa. Didi-Huberman lança então a pergunta: Como seria portanto um objeto que mostrasse a perda? Um volume portador, mostrador de vazio?⁸⁴

O autor propõe que ao olhar um túmulo, mais do que ver “uma massa de pedra mais ou menos geométrica”, vemos também o “destino de um corpo semelhante, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos...”

⁸¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p.31

⁸² Idem, *Ibidem*, p.32

⁸³ Idem, *Ibidem*, p.34

⁸⁴ Idem, *ibidem*, p 35

Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago... Assim, diante da tumba, eu mesmo tomo, caio na angústia – a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa “revelação privilegiada do *ser-aí*”, de que falava Heidegger. É a angústia de olhar o fundo – o lugar – do que me olha, a angústia de ser lançado a questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.⁸⁵

E o que fazer diante da angústia que nos abre em dois? Didi-Huberman argumenta que pode-se evitar o vazio de duas maneiras: pela tautologia e pela crença. Pode-se, através da tautologia, permanecer *aquém da cisão* e se ater ao que é visto. “Decidir, diante de um túmulo, permanecer em seu volume em quanto tal, o *volume visível*, e postular o resto como inexistente”⁸⁶, ou pode-se, através do exercício da crença, dirigir-se para além da cisão aberta e imaginar “algo de outro”, que faz reviver tudo e oferece sentido metafísico ao vazio, corpo e morte. Contudo, segundo o autor, o túmulo continua a expor seu vazio e nosso próprio vazio diante dele. A tautologia e a crença, são escapes, são formas de recalcar o vazio, e continua:

A atividade de produzir imagens tem com frequência muito a ver com esse tipo de escape. Por exemplo, o universo da crença cristã revelou-se, na longa duração, forçado a tal exuberância dessas imagens “escapes” que uma história específica dela terá resultado – a história que denominamos hoje com o vocábulo insatisfatório de história da arte⁸⁷.

Para o autor, a arte cristã, esvaziando os túmulos apresentados em suas pinturas, esvaziou também o seu poder angustiante. Assim, o próprio corpo de Cristo ausente de seu túmulo “suscita e conduz em sua totalidade o processo mesmo da crença”.

O homem da crença preenche seu vazio vendo alguma outra coisa além do que vê, ele prefere “esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes para enchê-los de imagens corporais sublimes.”⁸⁸

A crença impõe um excesso de sentido naquilo que é dado a ver e a tautologia impõe uma “ausência cínica de sentido”. Didi-Huberman sublinha que

⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p.38

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem, *Ibidem*, p. 41

⁸⁸ Idem, *ibidem*, p. 48

“ver é sempre uma operação do sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta”. E acrescenta:

Não há o que escolher entre o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber: a crença) Há apenas que se inquietar com o entre.⁸⁹

O modo como a arte pode lidar com o vazio sem evitá-lo é apresentada por Didi-Huberman através do estudo da obra de Tony Smith (1912-1980).

Conforme citado por Didi-Huberman, durante uma longa conversa com seu amigo e crítico de arte E. C. Goossen, Tony Smith pôs-se a olhar fixamente para uma *caixa preta*, “um velho fichário em madeira pintada que devia estar ali desde sempre”. Quando voltou de madrugada para casa, Tony Smith não conseguia dormir, em sua insônia continuava a ver a caixa preta. “Como se a insônia consistisse em querer abarcar a noite segundo as dimensões de um volume negro desconcertante, problemático, demasiado pequeno ou demasiado grande mas perfeito por isto”.⁹⁰

Desta experiência nasce a escultura **The Black Box** em 1962 e semanas depois o emblemático **Die**. Um cubo negro de aço maciço, encomendado por telefone. “Um cubo inventado na fala, um cubo que repete a salmodia: seis palmos por seis palmos por seis palmos...” e que o artista resolve intitular de *Die*, jogando com as palavras seis palmos - o tamanho de um homem, seis palmos sob a terra - um homem morto. Um grande dado pintado de preto, cor de buraco, cor de interiores, “simples mas poderosamente mortífero”⁹¹.

Tony Smith dá massa ao que cumpriria a função de objeto perdido, ele coloca e recoloca a questão de um dentro obscuro, e o faz ao “trabalhar o vazio em seu volume. Assim os cubos de Tony Smith sabem dar uma estatura ao que alhures faria o sujeito esvair-se”. O artista coloca o vazio enquanto questão visual.

É aliás significativo que o próprio artista tenha visto em seu trabalho um processo segundo o qual “os vazios são modelados com os mesmos elementos que as massas. E ele acrescentava: “Se pensarmos o

⁸⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 77

⁹⁰ Idem, *Ibidem*, p. 90

⁹¹ Idem, *ibidem*, p. 93

espaço como um sólido, minhas esculturas são elas próprias como que vazios praticados nesse espaço”.⁹²

Tony Smith expõe uma “negra lucidez” ao colocar a questão e construir a dialética de sua própria condenação ao vazio. Suas esculturas pretas são “feridas visuais praticadas na extensão colorida das coisas visíveis”. A cor negra em suas esculturas não é acidental ou circunstancial. Os objetos incorporaram “a cor do elemento que lhes havia dado a existência: a noite”.⁹³

O autor continua sua reflexão sugerindo que pode-se considerar o cubo negro como um grande brinquedo que permite operar dialeticamente a tragédia do visível e invisível, aberto e fechado, massa e escavação. “Devemos reconhecer nas figuras de arte uma capacidade diferentemente complexa de desvio (sublimação) e volta”.⁹⁴

Basta-nos olhar longamente uma escultura de Tony Smith, intitulada **Die** ou então **We Lost**, para pegar no ar a dialética mesma desse despojamento. Basta-nos agarrar esses objetos públicos, esses objetos que hoje se mostram nos museus, para compreender a insistência dos vazios neles, para compreender a experiência privada que eles põem ou, mais exatamente, repõem em jogo. Felizmente, essas obras nada têm de introspectivo: não representam nem o relato autobiográfico, nem a iconografia de seus próprios esvaziamentos. É o que lhes confere a insistência diante de nós em colocar o vazio enquanto questão visual. Uma questão silenciosa como uma boca fechada (ou seja, oca).

Assim a obra **Die** de Tony Smith apresenta sua própria experiência e fantasia com a noite e com a morte, e diante do observador, convoca-o a pensar sua própria queda, sua morte. Diante de um cubo negro de grande escala (aproximadamente 182cm) o sujeito não consegue se reconhecer. O objeto recusa oferecer um espelho onde o homem possa se reconhecer e “com isto ele quase o mata”. Retomando as reflexões de Tania Rivera, nota-se que “há aí um forte apelo ao sujeito, justamente quando se realiza um desaparecimento do eu – implicitamente conjugado a uma denúncia de sua finitude”⁹⁵.

A psicanalista orienta que arte e psicanálise caminham num mesmo sentido, no entanto, este entrelaçamento radicaliza-se na contemporaneidade

⁹² DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998, p.106

⁹³ Idem, ibidem, p. 98

⁹⁴ Idem, ibidem, p.107

⁹⁵ RIVERA, Tânia. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n1/02.pdf>>. Acesso em 28/04/2011, p. 21

com as obras que evocam o sujeito em sua poética. Obras radicalmente subjetivas possuem forte diálogo com os estudos psicanalíticos e suscitam algo que Tânia Rivera chamou de “efeitos do sujeito”.

Isso que a psicanálise teoriza e promove, o descentramento do sujeito, a produção artística o efetua, em seu próprio campo, e mais agudamente (ou com outro relevo) a partir das décadas de 50-60.⁹⁶

Tal efeito não diz respeito apenas a presença do autor ou artista na obra mas a presença de suas fantasias. Fantasias próprias do sujeito e que tem o poder de convocar o outro a se apropriar, “capazes de (re)convocar o sujeito a fantasiar”.

Dentro das questões apontadas até aqui, a obra da artista Mira Schendel também parece ser um exemplo da teia de relações que se estabelecem entre vazio, arte contemporânea, efeitos do sujeito e psicanálise. O próximo capítulo é um resumo de sua vida e obra, porém não serão oferecidos, de início, relações examinadas ou uma ligação explícita de sua trajetória com o presente estudo, esta leitura ficará em aberto.

⁹⁶ RIVERA, Tânia. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea**. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n1/02.pdf>>. Acesso em 28/04/2011, p. 17

CAPÍTULO IV - O VAZIO E A PALAVRA NA OBRA DE MIRA SCHENDEL

Ao estudar e examinar de perto a obra de Mira Schendel notou-se que há em sua produção algo da ordem do reconhecimento e valoração do vazio.

Termos que tratam da problemática do contemporâneo como transparência, delicadeza, contenção, economia, fragmentação, liquidez, efemeridade, já habitavam suas obras desde a década de 1950 quando veio para o Brasil reconstruir a vida após perseguições antisemitas. Mas foi na década de 60 que estes conceitos ganharam corpo em sua produção. As obras passaram a ser, cada vez mais, povoadas por palavras, letras e números atuantes no papel transparente ao lado de linhas ou “traços que relutam em aparecer numa tentativa de combinar discrição e intensidade”⁹⁷.

Em sua arte, vida e obra estão sempre associadas, portanto é preciso, de início, fazer uma breve cronologia sobre a artista.

Mira Schendel é uma artista do pós-guerra nascida em Zurique, que passa sua infância e juventude em Milão onde frequenta uma escola de arte e cursa, durante dois anos, Filosofia em Universidade Católica. Seus estudos são interrompidos por causa das perseguições Nazistas e Mira passa a morar na Iugoslávia no período de 1941 até 1946 quando se muda para Roma.

Mira vem para o Brasil em 1949, com trinta anos de idade, permanece em Porto Alegre até 1952 e depois muda-se para São Paulo. Conforme carta enviada aos seus familiares, a solidão vivenciada pela artista proporcionou mais tempo para suas reflexões e evitou influências de grupos e correntes da época. Este quase isolamento ainda favoreceu uma liberdade experimental que marca toda sua trajetória⁹⁸.

A obra da artista percorre um caminho de subjetividades e contrapontos, o aspecto filosófico é um elemento singular em seus trabalhos.

⁹⁷ Trecho de texto de Rodrigo Naves para o catálogo da exposição “Limite e Determinação” realizada na galeria Camargo Vilaça no Paço Imperial em 1994.

⁹⁸ MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 28.

Mira Schendel trabalhou a pintura de diversas maneiras, primeiro agregando materiais como gesso, areia, terra (figura 10); e depois retirando matéria até chegar à utilização sistemática do papel transparente como suporte. A imagem também foi esvaziada aos poucos, passando de natureza morta ao abstracionismo geométrico, tornando-se manchas, linhas, palavras, letras, garatujas.

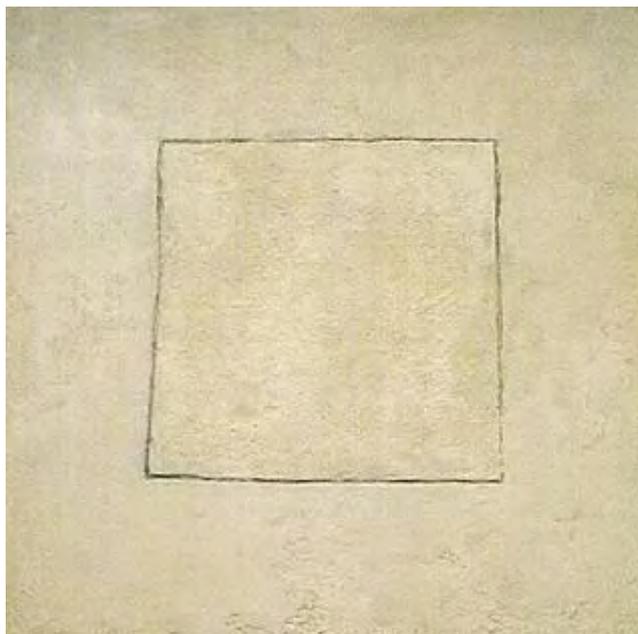


Figura 10: MIRA SCHENDEL
Sem título, 1964
têmpera e gesso s/ madeira,
92X91cm.

Na série de monotípias (onde realiza cerca de duas mil obras em papel-arroz), a simplificação e contenção do traço e o uso do signo gráfico torna-se mais acentuado (figuras 11 e 12). Surgem letras, palavras, frases que misturam-se e tornam-se desenhos “com uma dimensão semântica que potencializa o espaço em branco”⁹⁹.

Estas características chegaram a promover certa aproximação da obra de Mira com a poesia concreta, porém esta aproximação não foi suficiente para classificá-la como uma poeta. Segundo Haroldo de Campos (1975), havia entre alguns pintores como Kandinsky e Paul Klee (com o qual a obra de Mira possui certas similitudes) um interesse em transpor para a linguagem verbal as invenções sintáticas e a nova visualidade de seus mundos pictóricos, os dois pintores citados chegaram a publicar poemas concretos que, diz Haroldo de

⁹⁹ MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001, p. 30

Campos, “abalaram as convicções literárias”, Haroldo chamou estes artistas de poetas-pintores¹⁰⁰.



Figura 11: MIRA SCHENDEL
Sem Título, 1965
óleo sobre papel arroz 47 x 23 cm
Museu de Arte Moderna de São Paulo



Figura 12: MIRA SCHENDEL
Sem Título, 1965
óleo sobre papel arroz 46 x 23 cm
Coleção Particular

O mesmo não aconteceu com Mira Schendel. Em uma entrevista concedida a Sonia Salzstein¹⁰¹, Haroldo de Campos diz que “Mira era uma artista pensadora”. Sua arte é fundamentalmente fenomenológica, e enquanto os concretistas defendiam a racionalidade e a crença no progresso, Mira trabalhava a indagação pelo ser, a busca da essência em obras austeras, densas, que preservam o sujeito no limite da sua expressividade mínima¹⁰².

Maria Eduarda Marques sugere que a obra de Mira possui uma relação de sensualidade com o suporte, a linha não age contra o papel. Ela praticamente

¹⁰⁰ CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975, p. 172

¹⁰¹ SALZTEIN, Sônia. **No vazio do mundo**. In **No Vazio do mundo-Mira Schendel** (org. Sônia Salztein). SP : Marca D'Água, 1996, p.237.

¹⁰² MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000, p. 21

brota do papel onde traço e matéria tornam-se cúmplices. A tinta a óleo toma corpo no papel arroz, um corpo ávido por entendimento. Para Mira, o gesto criador é o fundamento de estar no mundo “o traço deve brotar da barriga, e não simplesmente da mão” dizia ela¹⁰³.

Ainda segundo as reflexões de Marques (2000), havia em Mira um desejo de preservar o aspecto sensorial da expressão artística, relacionando construção, matéria e gesto e que, portanto, sua obra possui maior afinidade com os artistas neoconcretos Helio Oiticica e Lygia Clark. A fundamentação fenomenológica defendida pelo neoconcretismo aproxima-se do pensamento plástico que marcou o desenvolvimento da obra de Mira. Contudo, salienta Marques:

Havia nos neoconcretos o impulso de resgatar o sujeito através de uma experiência pessoal, psicossomática e autocognitiva. Já o sujeito buscado nas obras de Mira é mais impessoal e imanente, habita o limite mínimo de sua expressividade.¹⁰⁴

Algumas obras da artista são tomadas por letras gráficas ou manuais, que somem e aparecem, potencializando a superfície do papel e promovendo novos significados (figura 13). Haroldo de Campos chamou estas letras de: letras-abelhas enxameadas ou solitárias, a-b-(li)-aa, onde o dígito dispersa seus avatares¹⁰⁵.

A escolha de um suporte transparente, frágil, efêmero fez parte da busca de Mira por presentificar certos conceitos e inquietações que permeavam seu universo.

As linhas estabelecem um diálogo – em voz baixa – com o espaço, proporcionando-lhe uma discreta ordenação num gesto econômico e contido. Traços fracos, finos e delicados que potencializam o vazio do papel.

Suas linhas começam no silêncio, e lutam em manter este silêncio na tentativa de capturá-lo com um nome, um signo. Luis Perez-Oramas referindo-se às obras de Mira e Leon Ferrari, chama este ato de “Destino silencioso dos apatriados” e “mudez do gesto físico” e acrescenta:

¹⁰³ MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2000, p. 27

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 22.

¹⁰⁵ Trecho do poema feito pelo poeta Haroldo de Campos para Mira Schendel, anexo 2.

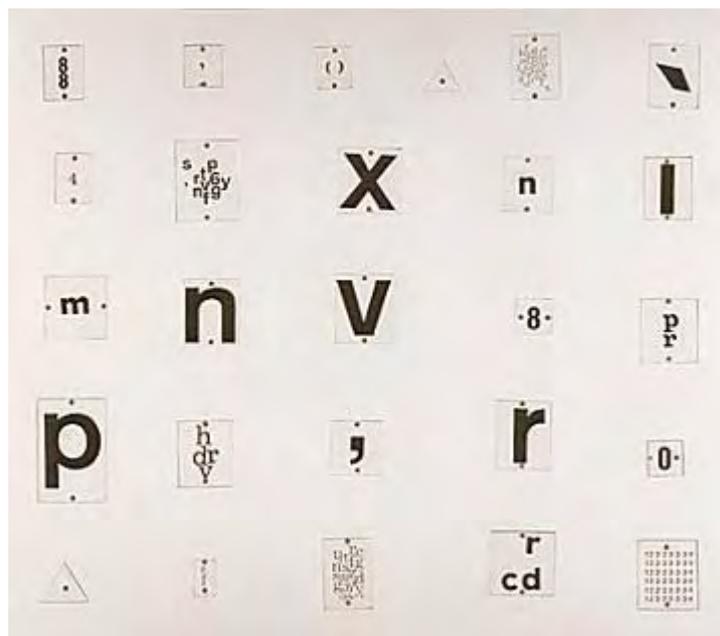


Figura 13: MIRA SCHENDEL
Sem Título [Toquinho], 1973
 letreset sobre blocos de acrílico montados sobre placa de acrílico
 50 x 56,5 x 1,4 cm.
 Coleção Particular

Ferrari e Schendel não nos dão as frases neutras e desprovidas de sujeito que qualquer um poderia dizer, impessoalmente, como se a linguagem fosse uma forma de transposição ideal. Em vez disso, nos vemos diante de textos opacos, feridos, fragmentados, sinais obsessivos, letras abandonadas, delirantes, solitárias. No final, não é a linguagem que reluz através deles, e sim a escritura¹⁰⁶.

Verifica-se nesta citação que o pensamento de Oramas é contrário ao de Marques apresentado na citação anterior. Para Marques o sujeito buscado na obra de Mira Schendel é impessoal, enquanto que para Oramas o sujeito é convocado desde seu âmago de obsessividade.

As palavras na obra de Mira possuem subjetividade e “são apresentadas em uma circunstância física na qual a materialidade dos símbolos e signos ressoa como eco dissonante e distorcido da pureza ideal” como sugere Oramas¹⁰⁷. Mira buscava através da palavra escrita, um meio concreto e poético em direção à universalidade da linguagem. Palavras e frases de diversos idiomas faziam parte de sua obra - *ZEIT, SIM, ROT, ma che bellezza di disegno, MITWELT*.

¹⁰⁶ PEREZ-ORAMAS, Luis. **Leon Ferrari e Mira Schendel – O Alfabeto Enfurecido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010 pag. 16.

¹⁰⁷ PEREZ-ORAMAS, Luis. **Leon Ferrari e Mira Schendel – O Alfabeto Enfurecido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 10

Em suas monotípias pode-se notar o trabalho de organização das letras e palavras como no trabalho que contém a frase: nel vuoto del mondo -

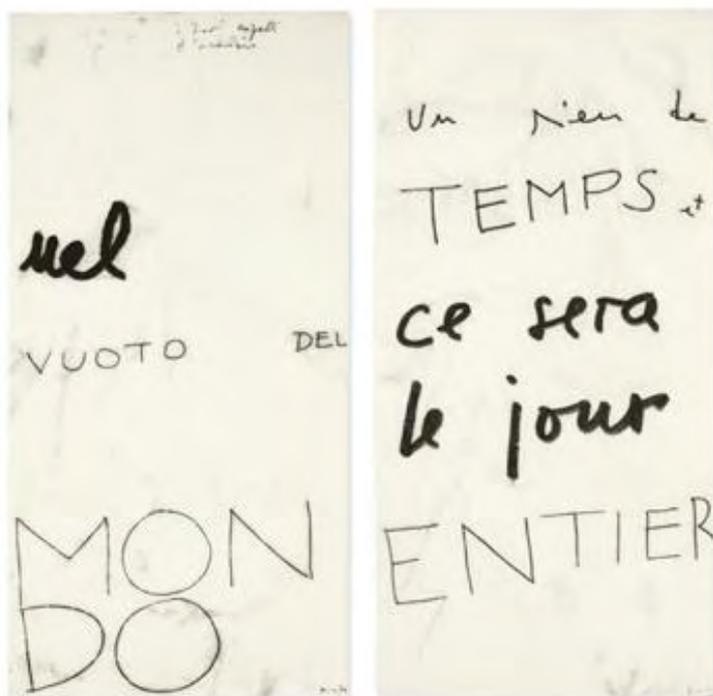


Figura 14: MIRA SCHENDEL
Sem Título, 1964
óleo sobre papel arroz, 46 x 23cm
Coleção Particular

- onde Mira experimenta escrever cada palavra de forma diferenciada, desconstruindo a palavra MONDO de forma que as duas vogais ficassem uma sobre a outra, quase que criando o símbolo do infinito, é como se estivesse dando voz à ideia de vazio do mundo (figura 14).

A frase foi traduzida e adotada por Sonia Salzstein como título da exposição e do catálogo de sua autoria.

O vazio era recorrente no pensamento de Mira, um vazio do sujeito imanente. Apresentado em suas pinturas, não apenas como ausência de objetos no plano ou elaboração do branco na obra, mas evocando uma negatividade produtiva, próxima do pensamento oriental.

Em suas transparências, a linguagem é apropriada não só pela forma, mas também colaborando com um sentido conceitual à obra. Os signos da linguagem são incorporados à imagem como símbolos que sugerem significações em aberto. O gesto, apesar de contido, possui presença forte, aliando-se a palavra que pretende dar voz.

Existe um incorporal, dentro das reflexões de Anne Cauquelin, que se utiliza da palavra, ou da voz, ou da escritura, para ganhar corpo. Esse incorporal é o *Lekton*, o exprimível. O exprimível é o outro lado da linguagem. É aquilo que escapa às limitações e às definições. Não se trata do significante, que também é um corpo, mas do sentido. O sentido é um incorporal que “insere um espaço entre palavras e coisas”¹⁰⁸. É possível verificar na produção de Mira Schendel uma busca por esse exprimível. Um caminho de pensamento feito de lembranças, de memória, de ordenações. Esse sentido provém do invisível, e não possui obrigação em ser dito por isso é exprimível, dizível. Assim Mira escolhe um suporte vulnerável, frágil, neutro que contém um silêncio onde o sentido possa existir.

¹⁰⁸ CAUQUELIN, A. **Frequentar os incorporais**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p 41.

CAPÍTULO V – POÉTICAS DA AUSÊNCIA

“Avançava, assim, na superfície da vida, de certo modo por palavras, nunca na realidade. Todos esse livros mal lidos, esse amigos mal amados, essas cidades mal visitadas, essas mulheres mal possuídas! Eu fazia gestos por tédio ou por distração.”

Albert Camus¹⁰⁹

Como um dos propósitos desta dissertação é mostrar o paralelo existente entre os conceitos desenvolvidos aqui e meus trabalhos plásticos, serão apresentados neste capítulo, alguns dos trabalhos produzidos durante o período em que se deu de forma pontual o contato com o conceito de vazio e arte contemporânea.

De início é importante frisar a dificuldade em se traduzir num texto acadêmico, onde a investigação deve ser organizada e clara, uma atividade cujo processo de criação parte de um projeto que sofre os efeitos da intuição, acaso e imaginação. No entanto, deve-se reconhecer, como sugere Luigi Pareyson (1997), que há nas obras, certas regras internas e individuais que regem o fazer, livrando o resultado de uma atividade espontânea e cega. O autor indica que embora não haja uma lei geral e predisposta que rege o fazer artístico, existe uma “regra individual que a própria obra de arte exige”¹¹⁰. Segundo ele, a obra de arte é lei da mesma atividade de que é produto e o artista ao mesmo tempo em que rege esta lei, também se submete a ela. Assim, o artista concilia liberdade e lei, inventividade e norma, criação e rigor¹¹¹.

O que há de mais contingente, de mais novo, de mais único e irrepetível que uma obra de arte? E o que há de mais necessário, de mais férreo, de mais peremptório e imodificável que a coerência que nela mantém indissolavelmente unidas as partes, numa mútua adequação, e faz com que ela tenha tudo quanto deve ter, nada de mais e nada de menos?¹¹²

Pareyson indica que a obra de arte resulta tal como ela própria gostaria de ser, como se seguisse uma coerência interna, desejada e realizada pelo autor. No

¹⁰⁹ CAMUS, Albert. **A queda**. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2008, p. 55

¹¹⁰ PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 182.

¹¹¹ Idem, *Ibidem*, p. 183

¹¹² PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 183.

processo de criação, existe uma “tentativa de organização entre criação e descoberta”. O artista, em meio a tanta liberdade, demarca limites e faz escolhas, e a obra se impõe e o guia no caminho que ela deseja.

Diante do exposto, pode-se afirmar que, em meu fazer artístico, o vazio se impõe e toma forma ora como ausência, ora como cisão ou corte, ora falta. No entanto, como o problema em questão na pesquisa é o vazio na arte e não o vazio em meus trabalhos, não serão oferecidas relações examinadas a respeito de um e de outro. Apenas serão apresentadas imagens, de uma seleção de trabalhos realizados a partir de 2007 onde se percebe uma sutileza que os relaciona com esta dissertação.

Antes da apresentação da imagens é importante comentar uma referência explícita dos primeiros trabalhos. A obra **Conceito Espacial** de Lucio Fontana (figura 15).



Figura 15: LUCIO FONTANA
Conceito Espacial, 1965

O artista expôs telas cortadas já na década de 1940.¹¹³ Em seus trabalhos, além da expansão espacial, há um sentido no gesto de rasgar a tela, estabelecendo-se uma relação visceral com o suporte e explicitando-se as

¹¹³ Informações retiradas do site: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/21.pdf>
acesso 30/03/2012

convenções materiais da arte¹¹⁴. Entretanto, minhas telas não podem ser consideradas releitura de sua obra ou citação direta como a obra **Homenagem a Fontana** de Nelson Leiner (figura 16) que propõe um experiência sensorial dos cortes na tela ou a obra **Paredes com incisões a La Fontana** de Adriana Varejão (figura 17) que transfere as fendas da tela de Fontana para sua parede de azulejos.



Figura 16: NELSON LEIRNER
Homenagem a Fontana, 1967

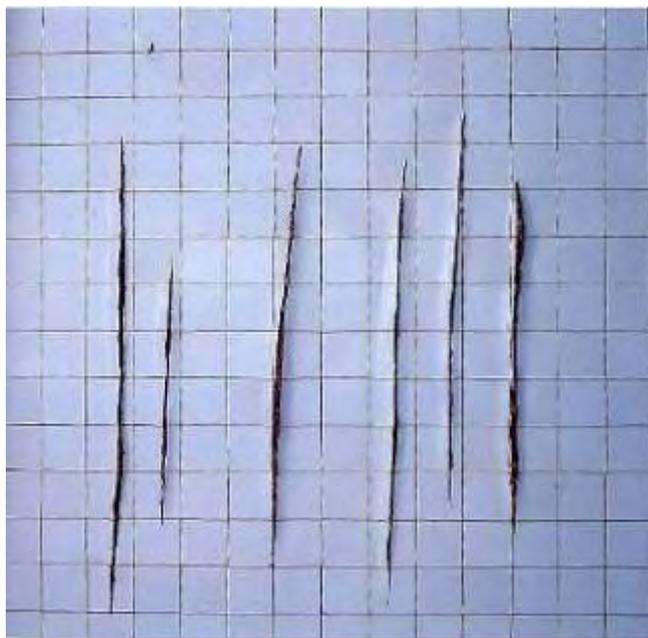


Figura 17: ADRIANA VAREJÃO
Parede com Incisões a la Fontana II, 2000

Em meus trabalhos o gesto não passa de experimentação criativa e caminho para comunicar questões subjetivas. A cisão surge nos trabalhos logo após minha primeira gestação que se deu no final de 2006.

Outra informação que se julga importante citar antes da apresentação dos trabalhos é que durante todo processo de criação uma lembrança tornou-se recorrente: o cenário de um enforcamento presenciado por mim aos 12 anos de idade.

¹¹⁴ Informações retiradas do site: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>.



Figura 18: **Retratos (maquete)**, 2007
Painel de lona recortado e espelho¹¹⁵

¹¹⁵ A partir da figura 18, todos os trabalhos e suas imagens são de minha autoria.



Figura 19: **Obra aberta#1**, 2008
Painel de lona, acrílica, tecido e linha, 100x80cm



Figura 20: **Obra aberta#2**, 2008
Painel de lona recortado e acrílica, 100x80cm

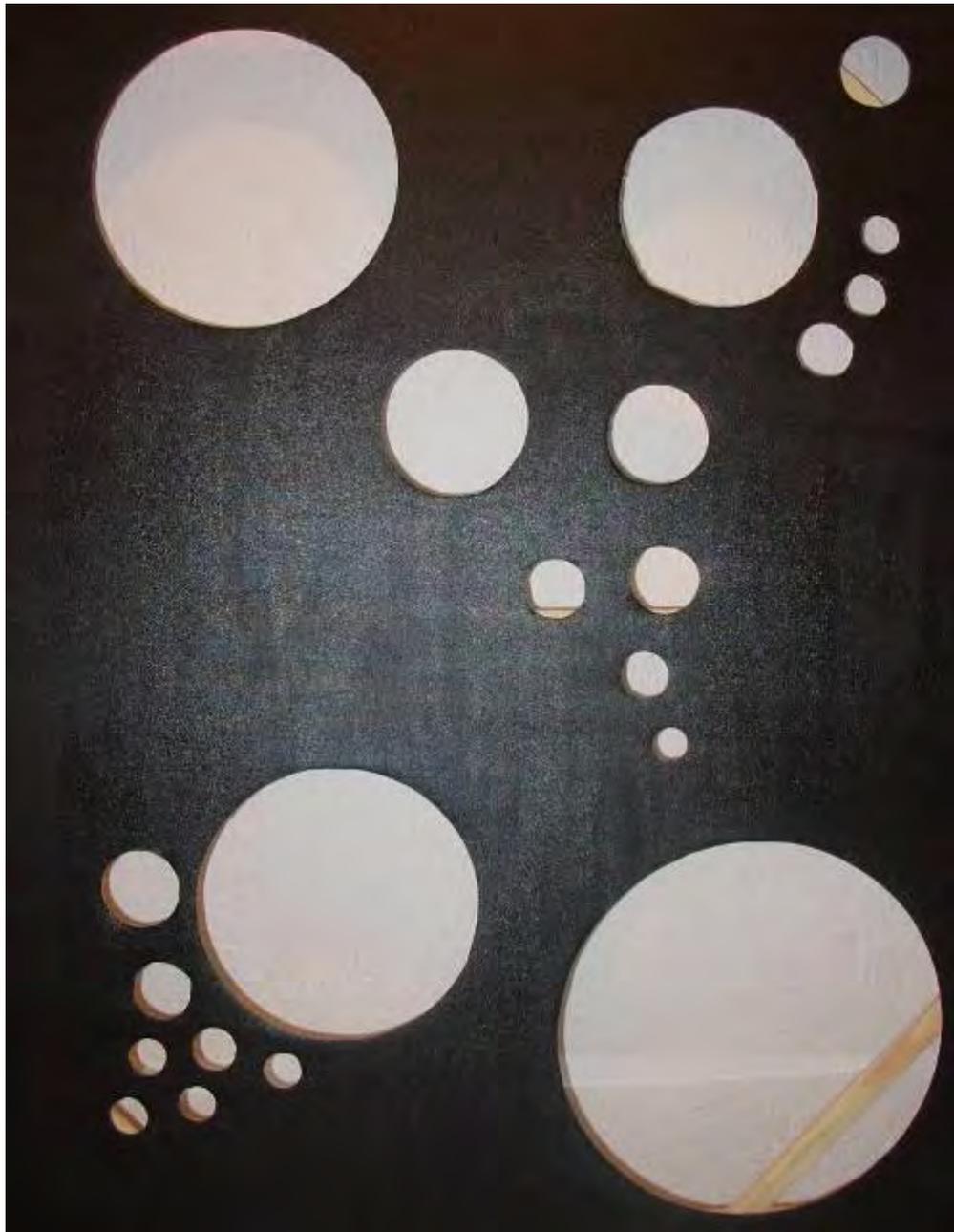


Figura 21: **Obra aberta#3**, 2008
Painel de lona recortado e acrílica, 100x80cm

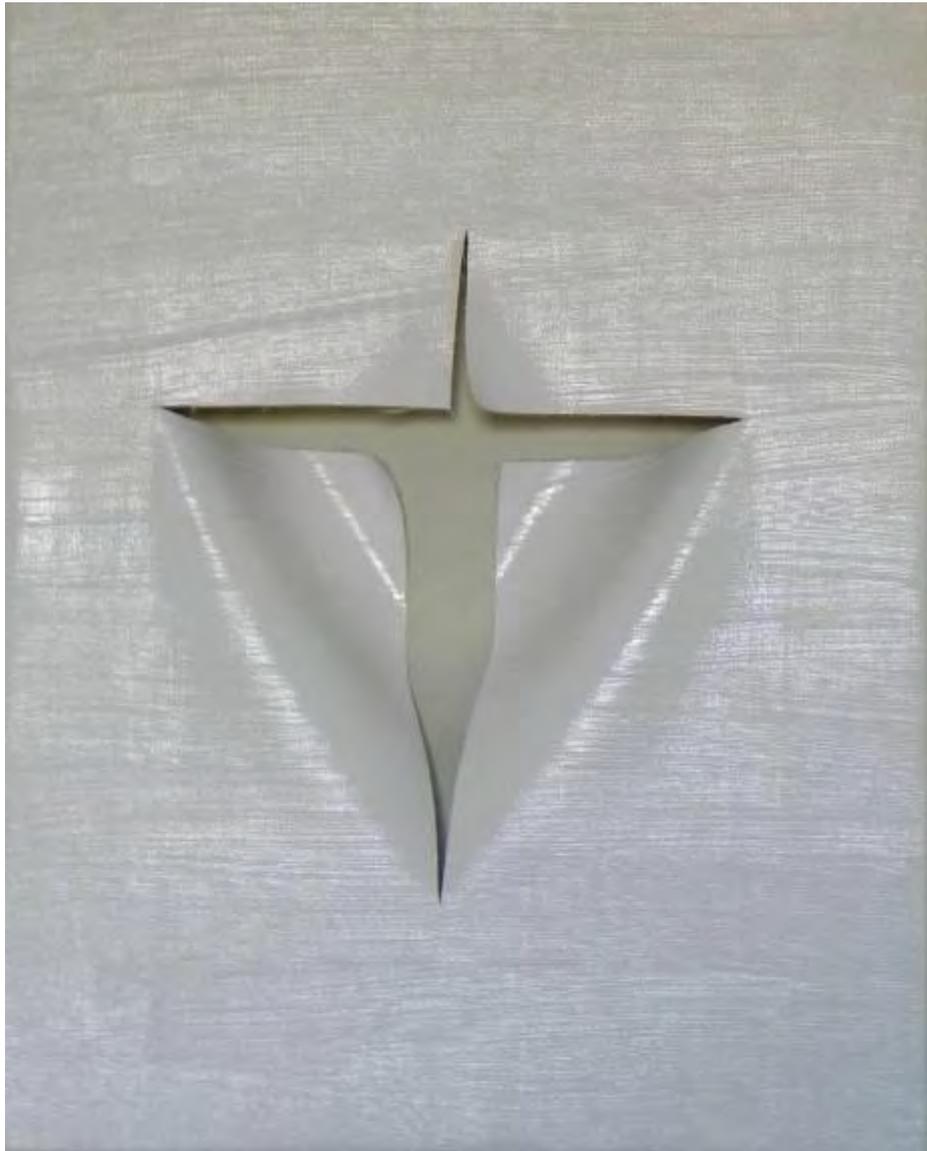


Figura 22: **sem título**, 2009
acrílica s/ tela, 100x80cm.



Figura 23: **sem título**, 2009
acrílica s/ tela, 100x80cm.



Figura 24: **O furo real**, 2012
Tinta acrílica, massa acrílica, betume, 80x100cm.



Figura 25: **Diante do muro**, 2012
fotografia digital



Figura 26: **à sombra da árvore #1**, 2011
painel de filó, fio de algodão preto, linha dourada, 100x80cm.

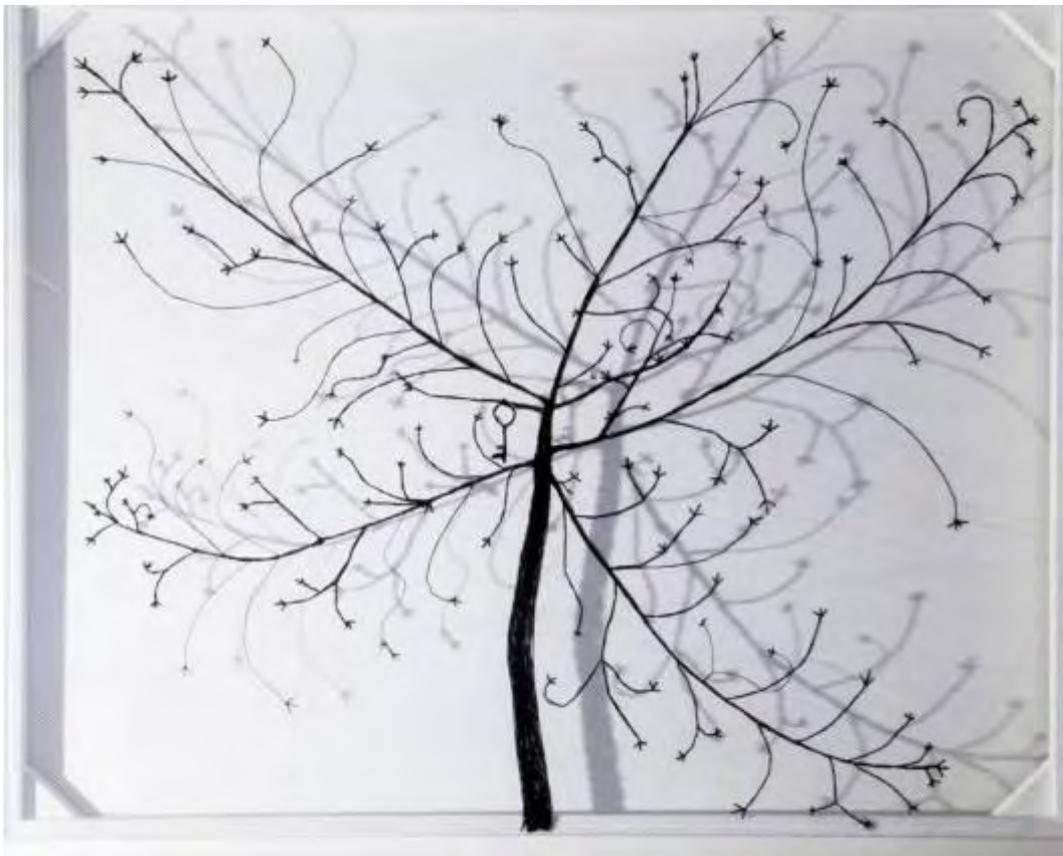


Figura 27: **à sombra da árvore #2**, 2011
painel de filó, fio de algodão preto, linha dourada, 100x80cm.



Figura 28: **à sombra da árvore #3**, 2011
painel de filó, fio de algodão preto, linha dourada, 100x80.



Figura 29: **Aparição**, 2011
escultura-móvil em cobre.



Figura 30: **Na ausência #1**, 2011
tela feita de organza, caneta de acrílica, linha dourada, 100x80cm .



Figura 31: **Na ausência #2**, 2011
tela feita de organza, caneta de acrílica, linha dourada, 100x80cm .



Figura 32: **Na ausência #3**, 2011
tela feita de organza, caneta de acrílica, linha dourada, 100x80cm .



Figura 33: **Tríptico da série “à sombra da árvore”**, 2011
Tela feita de filó branco, linha de bordado preta e linha dourada, 260x100cm¹¹⁶



Figura 34: **Tríptico da série “na ausência”**, 2011
Tela feita de organza branca, caneta de acrílica e linha dourada, 240x100cm¹¹⁷.

¹¹⁶ Trabalhos apresentados na exposição **Cheiro de Nada** na Galeria do Instituto de Artes da UNESP como projeto paralelo à pesquisa. O texto curatorial encontra-se no anexo 2

¹¹⁷ Idem



Figura 35: **Árvore Dourada**, 2011
caneta de acrílica, 80x60cm

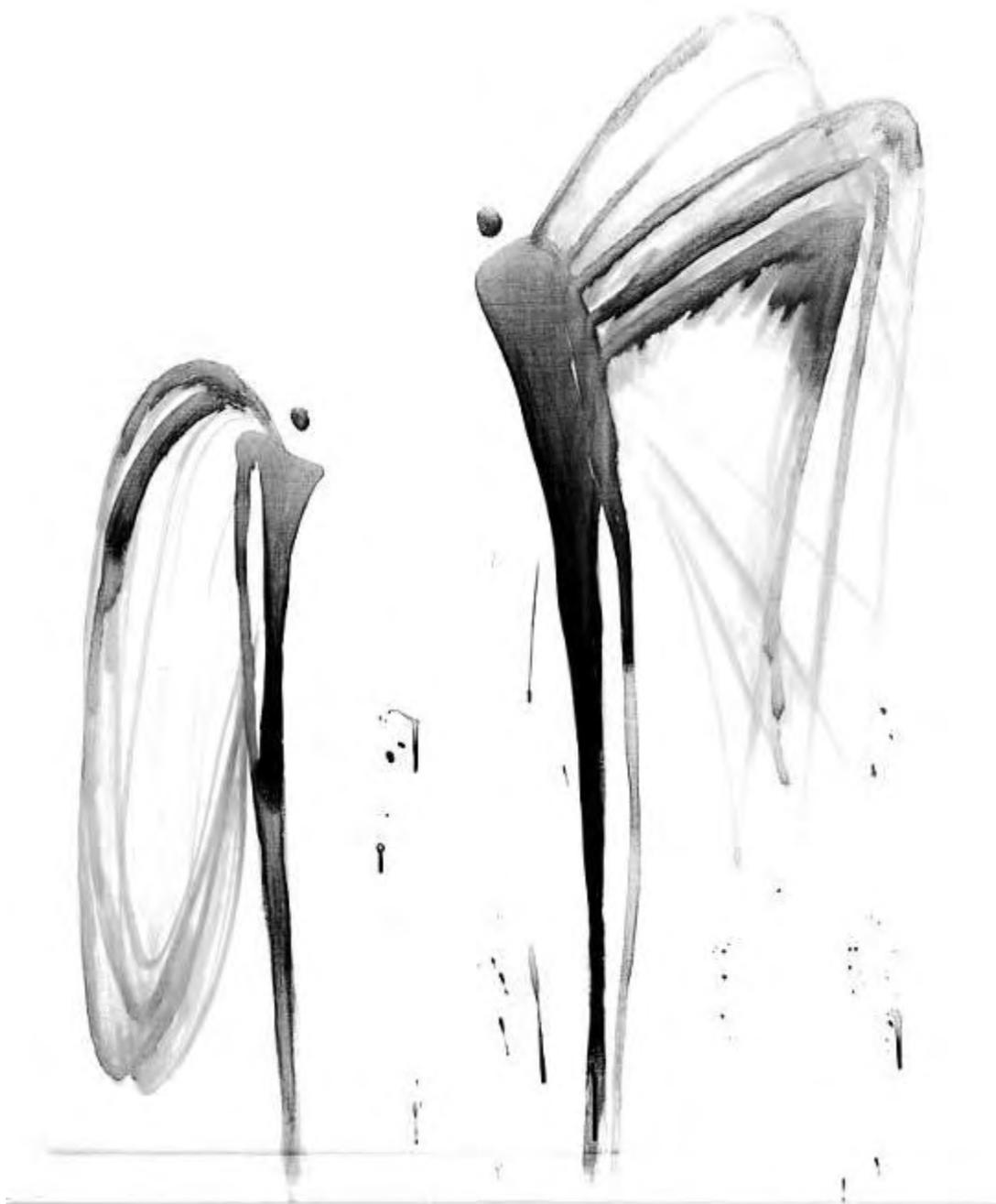


Figura 36: **Mera vida #1**, 2011
tela feita de organza, nanquim, 100x80cm.



Figura 37: **Mera vida #2**, 2011
tela feita de organza, nanquim, 100x80cm

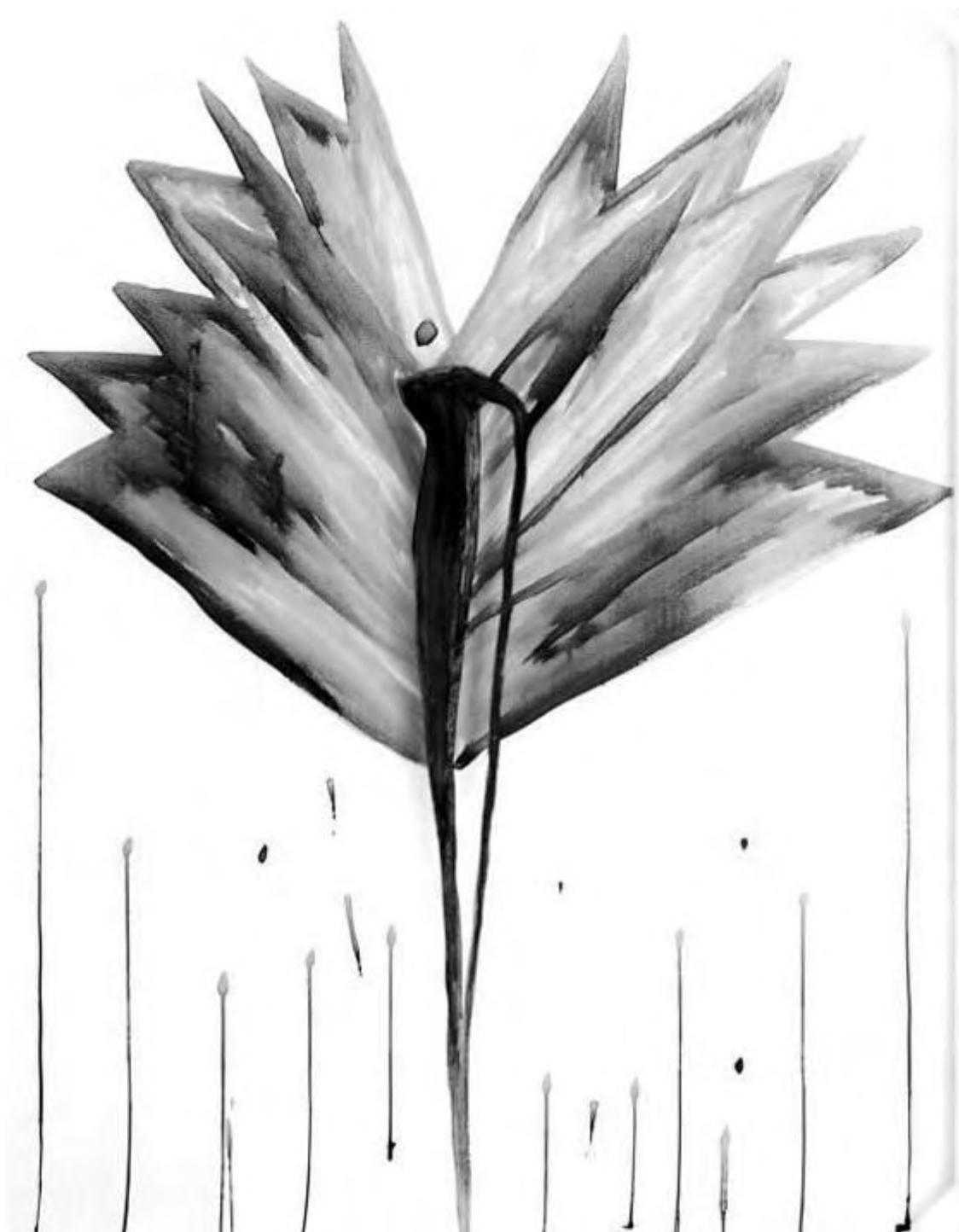


Figura 38: **Mera vida #3**, 2011
tela feita de organza, nanquim, 100x80cm



Figura 39: **absurdo e angustia**, 2012
desenho com nanquim e caneta acrílica em papel vegetal sobreposto, 40x30cm

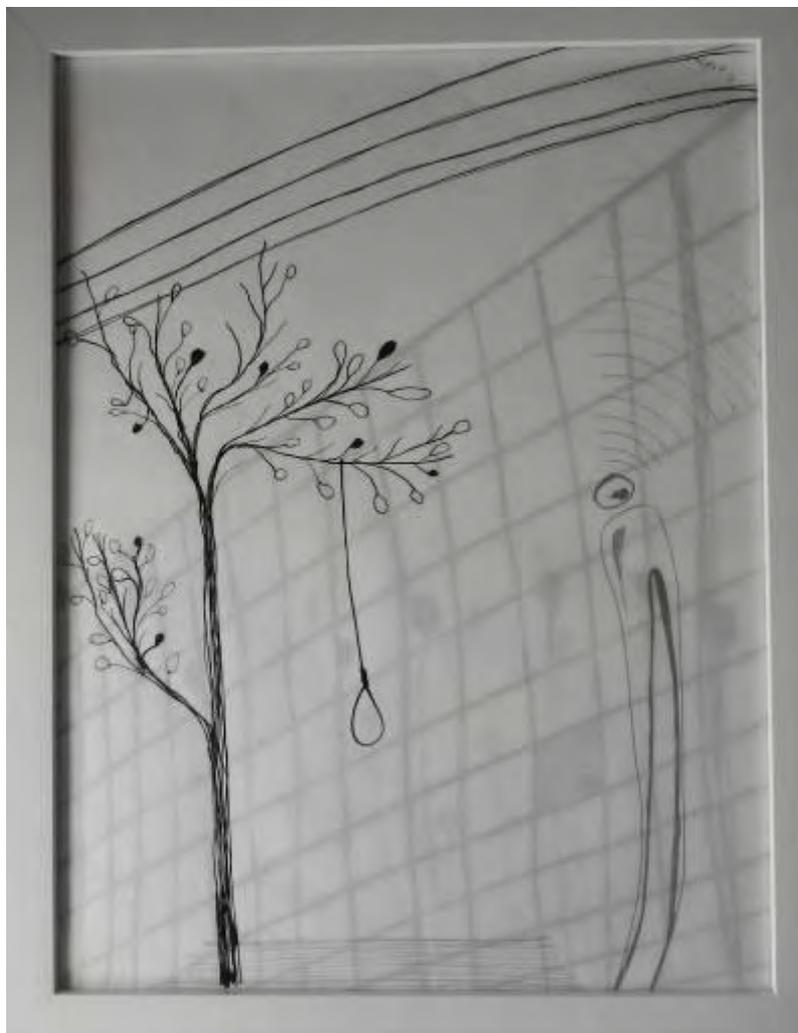


Figura 40: **absurdo e angustia**, 2011
desenho com nanquim e caneta acrílica em papel vegetal sobreposto, 40x30cm



Figura 41: **absurdo e angustia**, 2011
desenho com nanquim e caneta acrílica em papel vegetal sobreposto, 40x30cm



Figura 42: **absurdo e angustia**, 2011
desenho com nanquim em papel vegetal sobreposto, 40x30cm

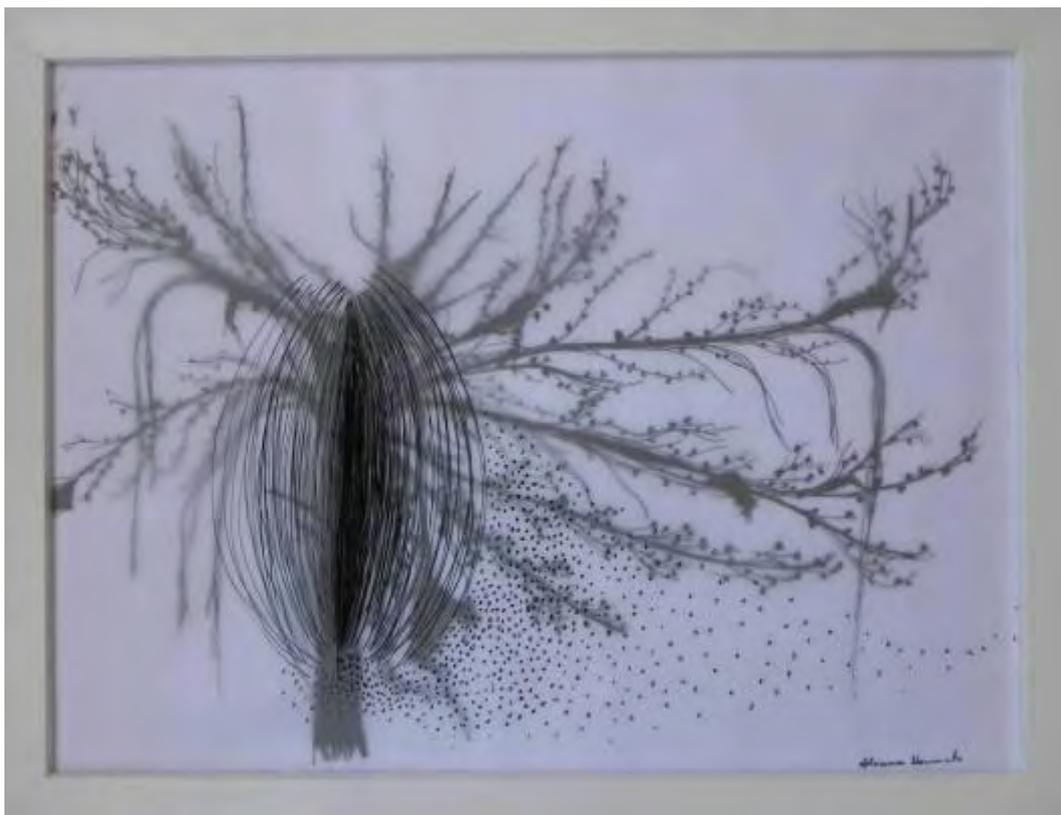


Figura 43: **de onde viemos**, 2011 / Figura 44: **para onde vamos**, 2011
Díptico de desenhos com nanquim em papel vegetal sobreposto, 30x40¹¹⁸.

¹¹⁸ Díptico exposto no 2º salão de artes plásticas de Embu-Guaçu.



Figura 45: **autoretrato**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 46: **autoretrato**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 47: **autoretrato**, 2011
fotografia digital manipulada



Figura 48: **autoretrato**, 2011
Fotografía digital manipulada



Figura 49: **as meninas**, 2010
Fotografia analógica PB



Figura 50: **a porta**, 2010
Fotografia analógica PB



Figura 51: **peessoas e sombras**, 2010
Fotografia digital manipulada



Figura 52: **Pai e filho**, 2010
Fotografia digital manipulada



Figura 53: **copo vazio**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 54: **coisa ausente**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 55: **o duplo**, 2010
Fotografia digital manipulada



Figura 56: **s/ título da série à sombra da árvore**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 57: **s/ título da série à sombra da árvore**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 58: **árvore da serra**, 2010
fotografia digital manipulada



Figura 59: **s/título**, 2010
Fotografía digital manipulada



Figura 60: **s/ título da série à sombra da árvore**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 61: **s/ título da série à sombra da árvore**, 2011
Fotografia digital manipulada



Figura 62: **s/ título da série à sombra da árvore**, 2011
Fotografia digital manipulada

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, com este estudo, refletir sobre algumas questões que motivam o envolvimento do vazio no fazer artístico. Sabe-se que atualmente, existe uma predileção em se discutir questões como o espaço vazio na arquitetura, o silêncio ou pausa na música, o oco de uma escultura, o branco do papel. O traço comum a estas questões é o empenho em se discutir o nada. Não se quer dizer, no entanto, que a materialidade na arte não seja mais objeto de investigação. Pelo contrário, entende-se que uma outra predileção da contemporaneidade é o culto à matéria e ao excesso, como se verifica em recentes estudos sobre colagens e sobreposições no fazer artístico. Esta escolha estética, também pode ser considerada um caminho possível dentro do estudo sobre o vazio, pois transmite algo da ordem da fragmentação e liquidez do humano, questões que estão no centro da investigação de autores como Zygmunt Bauman e Giorgio Agamben.

O que se pretendeu aqui foi demonstrar que o vazio, a ausência, o oco, o invisível são senhas ou canais para uma reflexão do campo da imanência. O vazio na arte, pode estar relacionado à um vazio de ordem existencial que corta o sujeito e tenta tomar forma através do fazer artístico. Este vazio, pode ser admitido como a falta primordial verificada na teoria psicanalítica.

Conferimos com Lacan, que o objeto artístico expõe a falta, possui uma relação tal com a Coisa, que é feito “simultaneamente para cingir, para presentificar e para ausentificar”. Há na arte uma capacidade complexa de desviar a Coisa e trazê-la de volta, como se o fazer artístico fosse ao mesmo tempo um ato de sublimação e de valoração do vazio. Como se fosse o momento de escapar ao vazio, mas também o momento de presentificá-lo. Para Lacan, a arte parece ter como alimento esse vazio. Ele aparece antes da criação artística através da folha em branco, da tela virgem, ou do nada a ser esculpido. Há sempre um nada pulsando, insistindo em aparecer e dizer a que veio. Esta é a linha que liga a arte primitiva com a arte atual. No entanto, há na arte contemporânea, a intenção de dar forma ao vazio, como se mostrando escancaradamente o nada, fosse possível livrar-se da falta original. As reflexões de Didi-Huberman complementaram as ideias lacanianas a respeito do tratamento que a arte contemporânea oferece ao vazio.

O que em dado momento é continente, como o vazio que banha o mundo posto por Cauquelin, na metáfora do oleiro é contido, abraçado como as esculturas ocas de Romagnolo o fazem – abraçam o vazio, e noutro momento é referenciado, indiciado, como nas sombras de Regina Silveira, assim como em meus próprios trabalhos o vazio é o assunto e o motivo.

Notou-se, nessas reflexões, algo que evoca o uno. Uma unidade entre corpo e espírito, imaterial e material, invisível e visível que parece ser o que se tenta mostrar através do vazio. Assim como o vazio que envolve o mundo se torna o próprio mundo; E tudo na obra de Mira Schendel é o vazio e é ela própria.

É como se o sujeito, com seu corpo que é dividido pelo vazio, mas que ao mesmo tempo é preenchido por ele, tentasse dar conta dessa unidade também no objeto de arte. Assim, entende-se que se poderia dar continuidade à esse estudo verificando aspectos do vazio em obras que evocam o sujeito e a pulsão de morte em sua poética, como parece ser o caso nas obras de Louise Bourgeois, Leonilson e Farnese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1992.
- ARGAN, G. Carlo. FAGIOLO, M. **Guia da História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994.
- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2001.
- BAUMAN, Zygmunt. **Vida Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 2007.
- BAUMGART, Fritz. **Breve História da arte**. São Paulo: Martins Fontes. 1997
- CAMPOS, Haroldo. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- CAMUS, Albert. **A queda**. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2008.
- CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro. Ed. Contraponto. 4a edição, 1997.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** Trad. Bento Prado Jr. e Alberto Muñoz. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- ECO, Umberto. **Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- FARIAS, Agnaldo. **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- FEUERBACH, Ludwig. **A essência do cristianismo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- FLUSSER, Vilém. **Da religiosidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1967.
- GARNER, James. **Cultura ou Lixo?**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

LACAN, Jaques. **O seminário, livro 7 a ética da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jaques. **O seminário, livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar. 1988.

LÉVI-STRAUSS, JAPIASSÚ, Hilton & MARCONDES Danilo. **Dicionário básico de filosofia** – 5ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Culturix, 1997.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo**. São Paulo: Manole, 2005.

MARQUES, Maria Eduarda. **Mira Schendel**. São Paulo: Cosac&Naify, 2001.

MORAES, Angélica de (org.). **Regina Silveira: cartografias da sombra**. São Paulo: Edusp, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A gaia ciência**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich W. **A genealogia da Moral**. São Paulo: Cia da letras, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Humano, demasiado humano**. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich W. **O anticristo**. São Paulo: Centauro, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich W. **Os pensadores: Nietzsche**. São Paulo: Nova cultural, 2005

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997

REGNAULT, François. **Em torno do vazio: a arte à luz da psicanálise**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2001.

RIVERA, Tânia. SAFATLE, Vladimir. **Sobre arte e psicanálise**. São Paulo: Escuta, 2006.

SCHILLER, Paulo. **A vertigem da imortalidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify. 2002

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006.

- ALMEIDA, F. L. **Mulheres Recipientes: Recortes poéticos do universo feminino nas Artes Visuais**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes – UNESP, 2009.
- FALBO, Giselle. **Para que serve? Quanto vale? Reflexões da psicanálise sobre a crise da arte**. Tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Teoria Psicanalítica da UFRJ, 2003.
- FLAKS, Fabio Kneese. **A representação do vazio no cotidiano**. Dissertação de Mestrado. Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP, 2009.
- OLIVEIRA, Luciana B. GONÇALVES, Adriana H. **Arte Contemporânea: História e prática artística**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Cruzeiro do Sul. São Paulo, 2008
- ROMAGNOLO, Sergio. **O Vazio e o Oco na Escultura**. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP, 2001.
- SALEM, P. **O Vazio Sem Trágico: um estudo histórico sobre o tédio**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2001.
- SILVEIRA, Regina. **Simulacros**. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Plásticas - ECA-USP, 1984

Artigos

- ARMANI, C. H. **A morte de Deus e a contemporaneidade**. Teocomunicação: Porto Alegre, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. *In* **Textos de Walter Benjamin**. Ed. Abril, 1975
- FALGO, Gisele. **O espaço vazio. Reflexões sobre a função do vazio na cura psicanalítica e na arte**. *Ágora* (Rio J.) vol.13 no.1 Rio de Janeiro, 2010.

25ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Iconografias Metropolitanas:Cidades**. São Paulo, 2002.

28ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Guia da exposição:Em vivo contato**. São Paulo, 2008.

29ª BIENAL DE SÃO PAULO. **Guia da Exposição: Arte política**. São Paulo, 2010.

NAVES, Rodrigo. **Catálogo da exposição Limite e Determinação**. Galeria Camargo Vilaça: Paço Imperial, 1994.

PEREZ-ORAMAS, Luis. **Leon Ferrari e Mira Schendel – O Alfabeto Enfurecido**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

SALZSTEIN, Sônia (org.). **Mira Schendel – no vazio do mundo**. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, Editora Marca D' Água, 1996.

Sites

AUTUORI, Sandra. Lacan e a arte – **Catando migalhas**. Disponível em:
http://www.estadosgerais.org/encontro/IV/PT/trabalhos/Sandra_Autuori.pdf
Acesso em 11/01/2011

BARRO. David. **Desenhando com tesouras a linha do Horizonte**. Disponível em: <http://www.tatianablass.com.br>.
Acesso em 26/09/2011.

BLASS, Tatiana. **Textos críticos**. Disponível em: <http://www.tatianablass.com.br/>

CARVALHO, D. B. **Da justificação estética da existência: Nietzsche e a arte da interpretação**. Disponível em:
<http://www.gamaon.com.br/pdf/vol6/danilo-artigo.pdf>

DALÓ, L. H. O. **Quando o vazio ganha corpo: articulações entre arte e psicanálise na contemporaneidade**. Disponível em:
<http://gestopsicanalise.com.br/escritos/ensaios/quando-o-vazio-ganha-corpo-articulacoes-entre-arte-e-psicanalise-na-contemporaneidade/>
Acesso em: 27/04/2011

GUERRA, B. T. **Parra E Lihn Em Bolaño: uma breve análise de tangências temáticas e estéticas**. Disponível em:

<http://www.iel.unicamp.br/revista/index.php/lle/article/view/641>

RIVERA, Tania. **O sujeito na psicanálise e na arte contemporânea** . Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pc/v19n1/02.pdf>

Acesso em 28/04/2011

SILVEIRA, R. **Acervo do MAC e Roteiro de visita**. Disponível em:

<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/roteiro/PDF/43.pdf>

Acesso em 03/01/2011

Enciclopédia Itaú Cultural: Artes Visuais. Disponível em:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=3119

acesso 23/09/2011

WALKER, Kara. **The Art of Kara Walker**. Disponível em:

<http://learn.walkerart.org/karawalker/Main/RepresentingRace>

Acesso em 20/01/2011

ANEXOS

Oi Adriana, sob o termo “psicanálise” estão contidas muitas interpretações diferentes da obra de Freud, o que certamente cria terreno para alguma confusão. Há diferenças importantes entre as leituras de M. Klein e de Lacan, sobretudo, no que se refere à sublimação (tal como tentei trazer através do texto ao qual você se refere).

Se tomarmos a perspectiva de Lacan, na pg. 43 do seu texto, seria mais preciso falar em “algo que se supõe ter sido completo” do que de algo que foi completo e se perdeu. Isto porque, para a psicanálise, a idéia de “Éden” é uma nostalgia de harmonia que, em verdade, nunca houve (dê uma olhada na discussão de Freud com Roman Roland, em torno do “sentimento oceânico” em “O mal-estar na civilização” (1930). Traduzindo as considerações de Freud a completude, o “Éden”,-seria uma construção que decorre de um momento lógico da constituição subjetiva no qual o eu ainda não havia se edificado (ao qual alude o conceito de auto-erotismo). E que, como decorrência da impossibilidade de estabelecer uma diferenciação (o que não quer dizer que exista unidade), não é dado ao infans condições de situar a separação entre o eu e o Outro. Em outras palavras, o paraíso é uma ficção desde sempre perdida, mas que se constrói a posteriori e em face ao desamparo em que nasce o bebê humano.

Como Lacan marca no seminário “A angústia”, não há unidade entre o bebê e a mãe. Entre eles há a placenta e uma série de coisa que não “pertencem” nem a um nem a outro, ou seja, há algo que cai e que se perde (e que ele formula como objeto “a”).

A falta à qual a psicanálise se remete é estrutural, e concerne ao fato do humano ser, como dizia Lacan, um animal mordido pelo verbo. A falta que concerne à estrutura precisa, contudo, ser subjetivada pelo sujeito para que esta possa operar a função do desejo. Esta função não se dá sem um trabalho realizado pelo sujeito: ele recebe algo do Outro, mas precisa subjetivar para poder tornar seu. Há um texto muito legal do Lacan sobre Hamlet no qual ele trata desta questão. Na página 43, acho que é preciso destacar a diferença entre as abordagens de Klein e de Lacan. Para M. Klein, trata-se da tentativa de reparação do corpo materno, enquanto que para Lacan se trata do objeto desde sempre perdido, ou seja, a mãe já é um substituto deste objeto que completaria e que, na verdade, nunca houve.

A questão para Freud em “O mal-estar” não é exatamente a maldade humana, mas a porção do gozo (satisfação pulsional) que é inassimilável e faz obstáculo à unidade com o Outro. (tenho um texto sobre o assunto: “Considerações sobre o mal-estar na civilização”, talvez ajude...

Espero ter ajudado...

Abs,

Giselle

uma arte de vazios
onde a extrema redundância começa a gerar informação original
uma arte de palavras e de quase palavras
onde o signo gráfico veste e desveste vela e desvela
súbitos valores semânticos
uma arte de alfabetos constelados
de letras-abelhas enxameadas ou solitárias
a-b-(li)-aa
onde o dígito dispersa seus avatares
num transformismo que visa ao ideograma de si mesmo
que força o digital a converter-se em analógico
uma arte de linhas que se precipitam
e se confrontam por mínimos vertiginosos de espaço
sem embargo habitados por distâncias insondáveis
de anos-luz
uma arte onde a cor pode ser o nome da cor
e a figura o comentário da figura
para que entre significante e significado
circule outra vez a surpresa
uma arte-escritura
de cósmica poeira de palavras
uma semiótica arte de ícones índices e símbolos
que deixa no branco da página seu rastro numinoso
esta arte de mira schendel
entrar no planetarium onde suas composições
se suspendem desenhos estelares
e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos
sobre um ramo de apenas
gorjear seus haicais absolutos¹¹⁹

¹¹⁹ Poema de Haroldo de Campos publicado no catálogo **Mira Schendel** relativo a exposição da artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Maio, 1966.

Exposição Cheiro de Nada

reflexões sobre a arte contemporânea¹²⁰

Dentre as possibilidades visuais, a contemporaneidade parece ter predileção por duas delas: o *vazio* e o *excesso*. E, o que num primeiro momento aparenta contradição, nada mais é do que a apresentação de duas faces de um mesmo fenômeno.

O demasiado valor dado à experiência sobressai-se num contexto em que a memória é substituída pelo frequente esquecimento. O excesso advém da necessidade de preenchimento deste vazio provocado pelas condições atuais, que insuflam a efemeridade na destruição do passado e construção de um presente contínuo.

Artisticamente, este período tem se refletido na fragmentação do tempo e espaço, no uso de sobreposições, na junção de materiais de origens distintas, na criação de objetos multiformes, na alusão crítica ao consumismo e hedonismo, etc.

Ao mesmo tempo, vê-se uma crise de identidade nos próprios artistas na dificuldade que sentem para constituição de uma marca subjetiva em seus trabalhos. Um terceiro desafio é que a busca pela utilização de novos materiais apenas para contrariar a forma tradicional acaba por negligenciar, muitas vezes, o conteúdo.

Pensando nisso, a exposição *Cheiro de Nada* aposta em representar conscientemente o vazio e o excesso atuais na busca por novos rumos estéticos.

Projeto: Adriana Honorato e Juliana Bernardo

Curadoria: Juliana Bernardo

¹²⁰ Exposição de arte contemporânea realizada na galeria do Instituto de Artes da UNESP com trabalhos de Adriana Honorato, Amanda Barbosa, Ana Luiza Brant, Gastão Debreix, Marcelo Bertinato e Renato Barros,