Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Artes

Leandro Fazolla Rodrigues dos Santos

A impossibilidade do esvaziamento pleno - uma análise do vazio na arte

Rio de Janeiro
2014

Leandro Fazolla Rodrigues dos Santos

A impossibilidade do esvaziamento pleno - uma análise do vazio na arte

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof.ª Dra.Vera Beatriz Siqueira

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH-B

S237 Santos, Leandro Fazolla Rodrigues dos.
A impossibilidade do esvaziamento pleno: uma análise do vazio na arte / Leandro Fazolla Rodrigues dos Santos. – 2014.
115 f.: il.

Orientadora: Vera Beatriz Siqueira.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Objetos de arte – Teses. 2. Arte – Filosofia - Teses. 3. Espaço (Arte) – Teses. 4. Cultura visual – Teses. 5. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. 6. Artes plásticas – Séc. XXI – Teses. 7. Klein, Yves, 1928-1962 – Teses. 8. Bienal de São Paulo – Teses. I. Siqueira, Vera Beatriz. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.01

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Leandro Fazolla Rodrigues dos Santos

A impossibilidade do esvaziamento pleno - uma análise do vazio na arte

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 18 de agosto de 2014.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Vera Beatriz Siqueira (Orientadora)

Instituto de Artes - UERJ

_____

Prof. Dr. Felipe Scovino Gomes Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Marcelo Gustavo Lima de Campos

Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2014

A todos que acreditaram.

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente à minha orientadora, Vera Beatriz Siqueira, por me acompanhar neste processo e compreender todos os percalços no caminho.

Agradeço também a todos aqueles que, mesmo indiretamente, ajudaram-me na realização desta pesquisa, principalmente à minha família e amigos que acreditaram, apoiaram e me compreenderam em tantos momentos de ausência. Agradeço em especial a Benedito Zanobia, Higor Nery, Vinicius Baião e à equipe da Revista Dasartes, sem os quais esta realização não seria possível.

Abramos os olhos para experimentar o que não vemos, o que não mais veremos – ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão do *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

Georges Didi-Huberman

RESUMO

SANTOS, Leandro Fazolla Rodrigues dos. *A impossibilidade do esvaziamento pleno*: uma análise do vazio na arte. 2014. 115 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

Tendo como objetivo principal destrinchar o conceito do vazio e a forma como este permeou a produção artística e o pensamento humano ao longo dos tempos, esta pesquisa faz uma incursão por teorias filosóficas desde a Antiguidade Clássica ocidental até conceitos filosóficos e religiosos do Oriente, a fim de compreender como o interesse pela ideia de vazio migrou para a produção artística e, mais do que isso, consolidou-se como um importante fundamento para a Arte Moderna e para a produção contemporânea. Partindo de exemplos e momentos da História da Arte que permitam a compreensão das várias formas como o pensamento artístico incorporou o conceito nas obras de arte, a partir desta primeira busca histórica e conceitual, será feita uma investigação pela produção de artistas visuais cujas trajetórias foram marcadas por ideias de esvaziamento. Num segundo momento, uma análise da 28ª Bienal de São Paulo – cujo eixo curatorial manteve todo um pavimento vazio durante o período expositivo –buscará compreender a forma como a presença do vazio pode se ampliar para além do objeto artístico e se incorporar ao próprio espaço institucional.

Palavras-chave: Vazio. Objeto de arte. Arte moderna. Arte contemporânea. Yves Klein.

ABSTRACT

SANTOS, Leandro Fazolla Rodrigues dos. *The impossibility of the complete emptiness*: an analysis of the emptiness in art. 2014. 115 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

As its main objective to disentangle the concept of emptiness and how it permeate the artistic production and the human thought over time, this research makes an incursion through philosophical theories from Western Classical Antiquity to Eastern philosophical and religious concepts, aiming to comprehend how the interest around the idea of emptiness migrated into the artistic production and, more than that, became an important foundation for the Modern Art and for the contemporary production. Taking examples and moments in Art History that allow us to understand how the artistic thought incorporated such concept in works of art, from this first historical and conceptual search we'll investigate the production of artists in whose trajectories the idea of emptiness was notorious. On a second moment, from an analysis of the 28th São Paulo Art Biennial - that had a whole floor empty throughout the exhibition period as a curatorial strategy - we'll try to understand the way the presence of the emptiness could expand beyond the artistic object and incorporate the institutional space.

Keywords: Emptiness. Art object. Modern art. Contemporary art. Yves Klein.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Yves Klein, Salto no Vazio, 1960 11

Figura 2 – Pietro da Cortona, Triunfo da Divina Providência, 1633-1639 . 24

Figura 3 – Mesquita Azul ou Mesquita do Sultão Ahmed – Istambul, Turquia, 1609-1616..... 28

Figura 4 – Guo Xi, Old Trees, c. 1060 …… 35

Figura 5 – Wu Zhen, The Central Mountain, 1336 35

Figura 6 – Henri Matisse, Red Room (Harmony in Red), 1908 49

Figura 7 – Alexander Rodchenko, Pure Red Color, Pure Yellow Color, Pure Blue Color, 1921 50

Figura 8 – Kasimir Malévich, Quadrado Negro (Black Square), 1915 51

Figura 9 – Kasimir Malévich, Quadrado Branco Sobre Fundo Branco, 1918 52

Figura 10 – Yves Klein, Monochrome Propositions: Blue Period, Galeria Apollinaire, 1957 56

Figura 11 – Yves Klein, Yves Peintures, 1954 59

Figura 12 – Yves Klein, Yves Peintures, 1954 59

Figura 13 – Yves Klein, Yves Peintures, 1954 59

Figura 14 – Yves Klein, Yves Peintures, 1954 59

Figura 15 – Velório de Kasimir Malévich, 1935 66

Figura 16 – Donald Judd, Sem Título, 1974 74

Figura 17 – Tony Smith, The Black Box, 1961 …… 74

Figura 18 – Tony Smith, Die, 1962 76

Figura 19 – Planta Livre - 28ª Bienal de São Paulo, 2008 80

Figura 20 – Joseph Kosuth - Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description, 1965 …… 90
Figura 21 – Robert Morris - Sem Título, 1965-1971 92
Figura 22 – Yves Klein - O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-Prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica, 1958 94
Figura 23 – Vides, une rétrospective, 2009 98
Figura 24 – O Pavilhão vazio da 28ª Bienal de São Paulo após a ação dos pichadores em 2008 104

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	**CONCEPÇÕES SOBRE O VAZIO – UMA BUSCA CONCEITUAL**	18
1.1	**A antiguidade clássica**	18
1.2	**O Vazio como algo a ser evitado**	22
1.3	**O Vazio como algo a ser buscado**	31
2	**LUTO – A MORTE, O MONOCROMO E O TÚMULO**	37
2.1	**O bidimensional e o monocromo – o vazio entre as camadas de cor única**	45
2.2	**O tridimensional – um vazio pleno**	65
3	**O ESPAÇO AO REDOR**	79
3.1	**No interior do cubo vazio**	86
3.2	**O vazio de Yves Klein**	93
3.3	**Pensando a 28ª Bienal de São Paulo**	99
	CONCLUSÃO	107
	REFERÊNCIAS	111

INTRODUÇÃO

Figura 1 - Yves Klein
Salto no Vazio, 1960
Ação artística – Crédito da foto: Harry Shunk-John Kender
Roy Lichenstein Foundation

É datada de 1960 a obra *Salto no Vazio*[1], do artista francês Yves Klein [Fig.1]. Na fotografia, vemos o artista saltando no ar, os pés ainda encostados no parapeito de uma casa, mas de forma que todo o corpo, praticamente em posição horizontal, já está a pender completamente para fora da construção. Uma queda inevitável, um Ícaro sem asas predestinado a seguir o rumo apontado pelo sol. Abaixo dele, a materialidade do espaço suburbano se apresenta. Ainda que este espaço construído não possa, por si só, retirar a poesia da imagem, ele, ao menos, potencializa certa agressividade, da qual a cena também está imbuída, trazendo de volta ao olhar de quem contempla a fotografia toda esta fisicalidade implacável que se colocará

[1] De acordo com o jornal *Dimanche*, de 27 de novembro de 1960, onde a imagem foi publicada, seu título seria "*A man in the space! The painter of the space throws himself into the Void!*" (Em tradução livre: Um homem no espaço! O pintor do espaço se atira no Vazio!)

perante o corpo em queda livre. Ao contrário do esvaziamento total do espaço que o circunda, do branco infinito que poderia compor a imagem em busca da ideia de seu salto no vazio, rígidos e firmes, apresentam-se em volta do artista o concreto, o chão, as casas, as árvores: toda uma infinidade de elementos materiais que poderiam prenunciar um desfecho dramático para a cena. É irrelevante se a imagem que vem a público se origina de uma montagem ou de uma ficção do artista. Tampouco importa se a fotografia é, de fato, o registro real de uma performance sem público. Ou até mesmo que seja ambos. O que interessa aqui é que, congelado pelo ato fotográfico, o quase voo de Klein se eternizará num inevitável vir a ser, destacando o elemento onírico que se deflagra quando se fita o mergulho do corpo no nada que o envolve, ainda que isto possa parecer até mesmo contraditório ao considerarmos toda a abundância de informações que se apresenta perifericamente na imagem.

Mas não foi apenas de forma tão física e literal que Klein saltou em direção ao vazio. Ainda que o destino fosse menos claro e de contornos mais densos do que quando se pôs a saltar na obra mencionada acima, o artista foi pioneiro em mergulhar no vazio de diversas outras formas, instaurando-o definitivamente na História da Arte. Retirando a matéria e deixando a efemeridade e um suposto nada se imporem, o ímpeto pela busca do imaterial foi pouco a pouco tomando conta das obras e dos processos empreendidos pelo artista, conduzindo-o rumo a uma trajetória complexa que, mesmo passado meio século de sua morte, ainda suscita reflexões e desconfianças por parte do público que se depara com sua produção. O principal marco desta pesquisa foi empreendido dois anos antes de seu salto na Rua Gentil-Bernard: em 1958, o artista causou burburinho ao preparar sua nova exposição em Paris. Já consolidado e reconhecido, sobretudo, por suas pinturas monocromáticas – que pouco a pouco foram se tornando, quase que em sua totalidade, grandes telas coloridas apenas pelo seu patenteado azul –, Klein marcou a data de abertura de sua exposição para o mesmo dia em que trinta anos antes havia nascido. Enviou três mil convites, pintou a vitrine, as portas e as janelas da galeria com seu azul próprio e inconfundível e contratou guardas para ficarem na entrada. Imprimiu de várias formas sua marca, acrescentou naquela grande exposição sua própria identidade. Criou expectativa nos visitantes e, após toda esta preparação, deu seu grande salto, quase um bote de predador na própria arte:

apresentou um espaço completamente vazio como obra. Nenhuma escultura, nenhuma base, moldura ou pedestal, nem mesmo uma pequena tela completamente azul das que o Klein pintor costumava criar. Após todo o movimento em torno da nova exposição, o público presente, atordoado, reflexivo, se depararia com o simples e absoluto nada dentro da galeria. O sucesso foi estrondoso e o vazio se inscreveu definitivamente na História da Arte Ocidental.

Em seu *Manifesto do Hotel Chelsea*, Klein não apenas defende o vazio como forma potencial de expressão artística, como o aponta como um dos caminhos para o futuro da arte, questionando:

> o artista do futuro não seria aquele que expressa por meio do silêncio, mas eternamente, uma imensa pintura à qual falta qualquer senso de dimensão? Os frequentadores de galerias [...] carregariam essa imensa pintura em sua lembrança (uma lembrança que não se deriva de modo algum do passado, mas é ela mesma cognoscente da possibilidade de ampliar infinitamente o incomensurável, dentro do alcance da possibilidade indefinível do homem). (KLEIN, 1961. In FERREIRA, COTRIM, 2009, p.60)

Escrito em 1961, o manifesto apontava para um futuro que, passadas cinco décadas, já se faz atual.

Ainda que Klein seja considerado um dos precursores das pesquisas em arte relacionadas ao vazio, ele não foi o único a se lançar em tal empreitada. Na verdade, desde que as pesquisas artísticas começaram a rumar cada vez mais para os próprios suportes e as especificidades de cada um, tornou-se comum o uso de todo tipo de materialidade na produção de obras/objetos de arte. De forma concomitante, o repensar estes objetos também foi abrindo espaço para que os mesmos não mais existissem de forma tão objetiva como outrora. Na busca de um *per se* do objeto de arte, surgiu a consciência de que o mesmo poderia ser constituído de quaisquer possibilidades provenientes do pensamento do artista. Esta discussão ainda é percebida na produção atual, na qual cada vez mais a própria vida é usada como matéria artística, abrindo espaço para que se empreendam ações artístico-estéticas nas quais a não geração de um objeto pode impedir a existência física do objeto de arte, mas não sua consolidação e permanência enquanto obra.

Hoje, as ações de Yves Klein já foram completamente assimiladas, constando em livros, catálogos, recebendo remontagens etc. E não apenas Klein garantiu seu lugar na História da Arte e da cultura com trabalhos que remetessem ao conceito de

vazio: nos mais variados ramos artísticos, obras que se valem de princípios semelhantes em diferentes leituras já se somam às do artista francês. Kasimir Malevich teorizou sobre o fim da arte e explorou a tal ponto a monocromia que desenvolveu obras como *Quadrado Preto Sobre Fundo Branco* (1915) e *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco* (1918), nos quais nada é visto além daquilo que os títulos denotam; Robert Rauschemberg comprou e apagou um desenho feito por Willem de Kooning e expôs o papel em branco como obra (*Erased de Kooning Drawing*, 1953); John Baldesari apresentou uma tela branca com apenas duas frases, nas quais afirmava a eliminação de tudo (até mesmo das ideias) em sua pintura, exceto a própria arte (*Everything is purged from this painting but art, no ideas have entered this work*[2], 1966-68). Para além das artes plásticas, John Cage expressou seus quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio (*4"33"*, 1952), perante uma plateia tão atônita quanto outrora ficou o público da exposição na Galeria Iris Clert; Samuel Beckett explorou o conceito em seus espetáculos teatrais e Tarkovsky em suas produções para o cinema. Todos estes artistas, como muitos outros a partir das décadas de 1950 e 1960, principalmente, se utilizaram de ideias relacionadas ao vazio, sob as mais variadas vertentes. Hoje, estes mesmos trabalhos são reverenciados e, em ocasiões de serem expostos ou apresentados novamente, já são aceitos e facilmente assimilados pelo público especializado.

Porém, se hoje o público, ou pelo menos uma parcela mais reduzida do mesmo – normalmente a que também faz parte do meio artístico ou que já é, pelo menos, iniciada em arte – convive pacificamente com tais questões, há que se perceber que nem sempre foi assim. Um grande percurso teve que ser seguido por artistas que optaram por "esvaziar" suas produções de todo um aparato material ou, pelo menos, imagético, ao qual a arte esteve em grande parte do tempo vinculada. Mais do que isso, foi necessário uma série de transformações na compreensão do que seria o próprio conceito de arte – conceito este que sofreu diversas mudanças durante a História – para que houvesse o entendimento mais profundo de que, conforme sentenciado por Leonardo da Vinci, "a arte é coisa mental", podendo, inclusive, nunca se manifestar de forma física ou palpável.

Para acompanhar este movimento em busca de uma compreensão, torna-se necessário um aprofundamento por entre teorias advindas não apenas da História

[2] Em tradução livre: "Tudo foi eliminado desta pintura, menos a arte. Nenhuma ideia entrou nesta obra".

da Arte, mas também da física e da filosofia, já que, ao sair completamente do campo material, estas obras acabam pressupondo a necessidade de um pensamento que vai além da simples contemplação e/ou análise formal de objetos artísticos, sendo necessário um entendimento conceitual, estético e até mesmo poético não apenas da criação do artista em si, ou seja, da obra de arte levada ao espaço expositivo, mas também de seu processo, seus pressupostos teóricos e, por vezes, até mesmo do caminho percorrido até que a obra venha a ser apresentada. Até porque, por mais que já haja esta aceitação, para parte dos espectadores ela é tida mais pela consciência de um percurso já criado pela História da Arte do que por uma compreensão em si ou uma confiança em cada um dos processos.

Percebe-se que, de forma bastante comum, a tão repetida questão na contemporaneidade de por que isso ou aquilo seria arte tem consequências e repercussões um tanto mais complexas quando o público não se depara com nada no espaço expositivo. Isto se deve, principalmente, porque, assim como as imagens de Klein, essas obras – como grande parte das obras de arte – não se encerram em si mesmas, mas reivindicam a dedicação e um voto de confiança do espectador para firmarem um território e existirem enquanto arte, já que, na ausência de algo palpável ou imagético, a obra parece existir e se manter principalmente neste espaço de “entres”: entre o que é o objeto de arte e o que é a obra de arte, entre o que é uma ação cotidiana e o que é um ato artístico, entre o que o artista propõe e o que o espectador recebe. Aqui, evidencia-se o argumento de Richard Wollheim de que a arte é um ramo baseado na confiança, e a relação artista/espectador acaba por fundar um elo essencial para a consolidação da obra. Elo que, muitas vezes, dada a complexidade da situação, acaba por não se firmar de forma satisfatória.

Já legitimada, a potencialidade do vazio deixa de ser exclusivamente marco de origem para obras pontuais de uma produção e passa a ser consolidada como eixo principal não apenas de uma trajetória artística como a de Yves Klein, mas também de grandes projetos curatoriais e institucionais, como a exposição *Vazio: Uma Retrospectiva*, realizada pelo Centro Georges Pompidou, na França, no ano de 2009, ou o segundo pavilhão vazio na 28ª Bienal de Artes de São Paulo, em 2008. A primeira fez amplo panorama do tema na História da Arte, com dezenas de obras e artistas importantes no que diz respeito a esta pesquisa, contando ainda com extenso catálogo, com textos de mais de 45 diferentes nomes tratando da questão.

Já a segunda foi amplamente criticada e o uso do vazio considerado um claro reflexo da crise financeira e institucional vivida pela bienal. Ainda que com contornos diferentes no que se trata de repercussão e abordagem, ambos os casos surgem para salientar como as próprias instituições já lidam com o vazio como uma temática possível e até mesmo recorrente.

Ainda que este *leitmotiv* seja cada vez mais colocado em prática por artistas e instituições, pesquisado e discutido por filósofos e críticos, há a necessidade de que sua compreensão se amplie ainda mais e que tais obras sejam absorvidas pelas instituições, já que dificilmente uma obra de arte criada a partir deste “nada” material poderá se compor sem a chancela de um espaço institucional, pois, na maior parte dos casos, a principal via que tem para chegar ao público é a partir de sua institucionalização.

Numa sociedade cada vez mais invadida e cercada de imagens por todos os lados, em que há o acúmulo de formas, objetos e possibilidades tecnológicas na criação de novos elementos visuais e materiais, parece que se torna ainda mais complexo se deparar com o completo vazio ou até mesmo pensar na criação artística que não gere nenhuma forma visualmente ou até mesmo sensorialmente possível.

Para que estas condições, que parecem remar contra a corrente, possam ser absorvidas e encaradas de maneira sincera, portanto, precisa-se que, de forma concomitante às pesquisas empreendidas pelos artistas, haja também novas e variadas pesquisas por parte de teóricos e críticos de arte para acompanhar tais processos e sua assimilação e legitimação em meio a pensadores e instituições, sejam estas acadêmicas ou do próprio circuito artístico. Desta forma, na presente pesquisa de mestrado, busco lançar-me no tema em questão, numa tentativa de que, tal qual uma vez foi feito pelo artista Yves Klein, este salto conceitual no vazio possa permitir reflexões para o campo das artes e ajudar na construção de novos olhares acerca do assunto. Para isso, antes de adentrar o universo artístico em si, empreenderemos esforços no sentido de compreender melhor as pesquisas em torno do tema desde os períodos mais antigos, visto que desde a Antiguidade Clássica até a atualidade, o vazio foi objeto de inúmeras pesquisas, discursos e teorias por parte de pensadores de distintas áreas. Os entendimentos sobre o

assunto são, inclusive, atualizados com tanta frequência, que é praticamente impossível definir de forma categórica tudo o que o conceito pode abranger.

Ainda que aqui o interesse seja pensar no vazio e sua incursão no universo artístico, com as devidas complexidades e dúvidas que rondam o tema, começaremos a destrinchar o assunto a partir dos pensamentos acerca de sua potência enquanto temática e foco de interesse, buscando diferentes compreensões ontológicas do que seria, de fato, tal conceito e de temas e teorias que o circundam. Mais do que isso, será importante perceber que não existe apenas um vazio universal: quando se pensa no assunto, aspectos culturais e até mesmo religiosos fazem com que o entendimento do tema se torne extremamente distinto e, muitas vezes, até mesmo paradoxal. Se no Ocidente há certo desconforto em relação ao vazio, religiões do Oriente o buscam incessantemente, como será visto mais adiante.

A partir destes postulados, será possível uma maior aproximação da produção artística que se relaciona com o vazio, tanto histórica quanto conceitualmente. Assim, se tentará uma compreensão do porquê, em diferentes períodos e espaços geográficos, artistas moveram – e ainda movem – esforços constantes para evitar o vazio em suas produções, enquanto outros o buscam a tal ponto de denominarem espaços sem nenhum corpo material como obras de arte, principalmente após os movimentos artísticos que surgiram a partir da chamada arte moderna (que, aos poucos, fez com que as diferentes produções artísticas se voltassem para conceitos de pureza, buscando o que havia de mais intrínseco à sua própria mídia) e se transformaram pelas décadas seguintes, como é possível perceber na narrativa sobre as obras de Yves Klein que abrem este capítulo e à qual voltaremos posteriormente.

Por fim, debruçaremo-nos nas relações institucionais com tais obras, já que esta institucionalização torna-se não apenas pertinente como necessária para que tais obras se sustentem no circuito de arte.

1 **CONCEPÇÕES SOBRE O VAZIO – UMA BUSCA CONCEITUAL**

A questão do vazio recorre toda a história do pensamento científico e filosófico ocidental, sendo um tema constante desde a Antiguidade até os dias atuais. É possível encontrar grandes discursos acerca do tema nas teorias de importantes escolas filosóficas e de grandes pensadores através dos séculos. Antes de tentar entender o próprio vazio e o que ele abrangeria, pesquisas giraram em torno da busca de uma compreensão teórica e de provas concretas – ainda que apenas lógicas e conceituais – sobre a existência do mesmo. O assunto gerou tantas teorias controversas, de Aristóteles a Newton, que a existência ou não existência do vazio foi discutida até a Física Moderna, onde novos estudos e experimentações afirmaram a existência do vácuo. Ainda assim, até os dias de hoje, inúmeros debates seguem sendo travados sobre o tema. Da Antiguidade à Física Moderna, três grandes sistemas de pensamento gravitaram em torno da questão: o atomista, o aristotélico e o estoico. A estes podem se somar importantes nomes que trouxeram relevantes contribuições para o debate, como Platão, por exemplo. Essas contribuições, ao lado dos mais diversos experimentos que a modernidade e o avanço tecnológico permitiram, continuam a ser permanentes referências teóricas.

Ainda que o interesse aqui seja seguir os passos do vazio e sua entrada no meio artístico, sobretudo contemporâneo, cabe-nos, num primeiro momento, debruçarmo-nos em uma pequena explanação, em linhas gerais, sobre algumas das diversas concepções apreendidas desde os momentos iniciais do pensamento ocidental, visto que, a partir das mesmas, nos será possível constituir um arcabouço teórico e, sobretudo, filosófico que pode vir a se mostrar bastante relevante para a compreensão do que se desenrolará a partir de alguns dos processos artísticos atuais.

1.1 **A antiguidade clássica**

Nas pesquisas sobre os primórdios do debate acerca do vazio, é possível perceber que constantemente o assunto remete direta ou indiretamente ao

pensamento atomista da Antiguidade Clássica, cujos três grandes protagonistas foram Demócrito, Epicuro e Lucrécio. Já seguindo em torno de ideias que se relacionavam à mínima parcela indivisível do ser, o átomo, estes pensadores acreditavam que o vazio, assim como os próprios átomos, compunha de maneira fundamental todos os corpos. Demócrito, por exemplo, afirma que a verdade das coisas implica que elas sejam átomos e vazio, sendo este e sua combinação com os átomos fatores determinantes para que se compreenda as diferentes texturas existentes nos mais variados corpos. Outra razão fundamental que explicita, dentro do movimento atomista, a existência do vazio seria a ideia de movimento: para tais estudos, não poderia haver movimento se não houvesse um necessário espaço entre os átomos, ou seja, vazios para onde eles pudessem migrar constantemente, gerando seus deslocamentos e, por conseguinte, a movimentação dos corpos. Sucessor de Demócrito, Epicuro diz, em sua *Carta a Heródoto*, que, se não existisse o que chamamos vazio, espaço e natureza impalpável, os corpos não teriam onde estar nem onde moverem-se quando aparecem em movimento.

Com estes e outros princípios relacionados aos átomos e ao vazio, o atomismo é um dos principais validadores da teoria *vacuísta* na Antiguidade Clássica, destacando-se como dois fatores principais a necessidade de vazio para a geração do movimento dos átomos e a aproximação entre os conceitos de espaço e vazio, que concebe o último como certa substância ou entidade, e não o simples nada.

Entretanto, ainda que tais teorias tenham se propagado e sido pioneiras para compreensões até mesmo da física moderna, dois dos principais filósofos do período clássico, Platão e Aristóteles, pronunciaram-se de maneira oposta a tais pensamentos. Enquanto – apenas para refutar uma das teorias atomistas aqui apresentada – Platão aboliu completamente a ideia de que o vazio seria necessário para que os átomos se deslocassem, chegando à conclusão de que bastaria que estes se movessem para ocuparem, sucessivamente, os espaços uns dos outros, sem que houvesse, assim, necessidade de espaços vazios para que o movimento dos átomos ocorresse, Aristóteles se aprofundou completamente no tema, dedicando, inclusive, todo o livro IV de sua *Física* às questões do lugar, do vazio e do tempo, inscrevendo-se como um dos principais nomes da “corrente antivacuista”. A partir de seus estudos, nos quais traça relações com diversos outros conceitos,

associando a ideia de vazio a suas teorias de espaço e lugar, Aristóteles cria um sistema de consequências que o faz supor que o vazio não existe nem mesmo separado da natureza ou potencialmente.

Partindo da ideia de que o vazio seria uma extensão onde não há nenhum corpo, Aristóteles demonstra, por um sistema de relações, que esse conceito não é sustentável. Para isso, cita diretamente atomistas como Leucipo e Demócrito e vai refutando, uma a uma, suas principais teorias. Apesar de bastante complexa para se explicitar minuciosamente aqui – visto que este não é o foco principal da pesquisa – a crítica aristotélica ao vazio é bem radical e foi bastante considerada, influenciando diversas concepções até o debate filosófico moderno.

Quando tratamos dos estudos clássicos e filosóficos do vazio, não podemos deixar de mencionar também a grande contribuição dada pelos estoicos, que concebiam o mundo como um "todo cheio", mas rodeado por um imenso vazio infinito e extracósmico. Este assunto foi amplamente abordado – inclusive em sua relação com a arte contemporânea – por Anne Cauquelin no livro *Frequentar os Incorporais – Contribuição a uma Teoria da Arte Contemporânea* (2008), uma das grandes referências teóricas para esta pesquisa.

Tratando das teorias dos quatro incorporais estoicos – a saber, o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível – Cauquelin reafirma o que falamos deste o início deste capítulo: "se há um tema da física constante entre os antigos, trata-se da reflexão em torno do lugar e do vazio". E prossegue:

> Tudo o que se relaciona à posição do mundo, à da terra e do céu, à dos astros e a seus movimentos, à dos objetos desse mundo e de sua relação entre si é considerado uma etapa indispensável para o conhecimento. Os estoicos não escapam a essa necessidade, eles têm uma teoria do lugar e do vazio. (CAUQUELIN, 2008, p.29)

Assim, a partir de Cauquelin, nos é possível uma aproximação da teoria dos estoicos: para eles, o vazio *(to kenon)* seria uma das três especificações do espaço, ao lado do lugar *(topos)* e da extensão *(khora)*; e em torno dele circulariam temáticas como existência e não-existência, ser e não-ser, e a própria existência do nada.

É interessante notar que, desde esta corrente filosófica antiga, a ideia de vazio já se relaciona intimamente com outras questões que se mostrarão fundamentais para que se compreenda sua migração para a produção artística de períodos mais recentes: as noções de espaço e lugar. A partir dos estoicos, alguns

conceitos começam a se aproximar de ideias que ainda hoje perduram a respeito do vazio e que se tornam primordiais para muitas das obras de arte que lidam com elas, sobretudo no que se refere ao período chamado pós-moderno.

Sabendo-se das inúmeras teorias e contradições sobre o vazio e até mesmo sobre sua existência, o pensamento estoico seria o que dá uma definição de vazio que mais é pertinente a esta pesquisa – até mesmo e principalmente por sua aparente simplicidade –, e que, sendo assim, será adotada nas reflexões aqui desenvolvidas, inclusive nas relações que posteriormente serão travadas com a produção artística contemporânea. Mesmo que, conforme dito por Cauquelin, pareça sumária, esta é uma definição bastante completa:

> Com efeito, a natureza do vazio (ou sua substância, segundo Cleomedes) é tal que não possui absolutamente nenhum caráter além do de ser apta a conter corpos. O próprio Cleomedes acrescenta que essa substância do vazio é incorporal e intangível, "ela não pode receber nenhuma figura, ela é simplesmente tal, de modo a poder admitir um corpo em si mesma". (*idem, ibidem,* p.36)

Portanto, o vazio seria uma condição da ideia de espaço, existindo a partir da possibilidade de conter corpos sensíveis, mas que, ainda assim, não os contenha. Ou seja, o vazio seria um estado de um conceito anterior (o espaço), sendo antitético à ideia de lugar. O vazio nunca é, mas está, existindo apenas a partir da relação com os corpos sensíveis que podem – ou não – habitar um espaço. É a partir de tal pensamento que surge, também, a diferenciação principal entre estar vazio e se tornar lugar, sendo este último outro conceito proveniente direto de sua relação com os corpos sensíveis, como se pode perceber através de termos que designam localização (à direita, à esquerda, acima, abaixo), que só fazem sentido a partir das lógicas de relação e referencial. Sendo assim, quando um espaço não é habitado por nenhum corpo sensível ao tato, está vazio, desde que tenha a possibilidade de que eles o habitem. Por outro lado, quando o mesmo passa a ser preenchido, assume a condição de lugar. Esta relação é tão próxima que a própria ideia de lugar se torna um termo inconsistente, já que é efêmero e vive na iminência de, caso perca os corpos que o habitam, deixar de se tornar lugar para se transmutar novamente em vazio.

Ainda seguindo os rastros destas e de outras questões relacionadas ao estudo dos estoicos sobre os incorporais, Cauquelin traça diversas relações com os

processos da arte contemporânea. Ao apontar possíveis relações com o vazio, a autora relaciona algumas possibilidades referenciais a partir das quais o mesmo vem sendo conduzido nos processos de pesquisa artística atuais. Ao desenvolver a primeira destas ideias, que seria a do buraco, Cauquelin sentencia:

> É um dado comum que, em dado dispositivo, o vazio é um buraco. Há algo de negativo lá dentro, há uma falta (um buraco no caixote), um defeito de fabricação, um erro em algum lugar. Nesse caso, o vazio sempre sobrevém em um dispositivo que já está aí, já está formado, e que o vazio vem interromper, enviesar, ou até mesmo aniquilar. *(idem, ibidem,* p.66)

No contexto onde o fragmento se insere, a autora estabelece reflexões que vão de encontro a processos buscados por artistas contemporâneos na utilização do vazio e, ainda que estas ideias de buraco e de falta sejam, dentro de tal reflexão, algo almejado pelos artistas, o conceito permite conduzir a um entendimento do vazio que foi, por séculos, levado em consideração principalmente na história ocidental, e que leva a enxergá-lo como uma força negativa, que causava nos indivíduos até mesmo uma espécie de horror, tópico a ser abordado em seguida.

1.2 **O vazio como algo a ser evitado**

Fazendo um grande salto temporal em relação à Antiguidade Clássica, e apesar de se tratar de um período relativamente recente e inserido em ideias de rupturas e transformações artísticas, um episódio ocorrido em 1969 e narrado por Lucy Lippard no livro *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (2004), funciona bem como forma de explicitar o desconforto causado pelo vazio, principalmente quando o mesmo surge de forma inesperada:

> na Argentina, Graciela Carnavale deu as boas-vindas aos espectadores de uma inauguração a um espaço completamente vazio; a porta se fechou hermeticamente sem que soubessem: a obra tratava do fechamento dos acessos e das saídas e das reações imprevistas dos visitantes. Depois de mais de uma hora, os “prisioneiros” quebraram o vidro de uma janela e “escaparam”. (LIPPARD, 2004, p.26)

Ainda que este tipo de reação atualmente pareça um tanto quanto improvável, já que a relação com o vazio na arte contemporânea mais recente já pareça bem

resolvida, devido ao aumento progressivo de obras que exploram tal conceito e se inserem no circuito artístico, cabe ressaltar que, no que diz respeito à recepção por parte do público, esta convivência com o vazio ainda não é tão pacífica, gerando desconforto e desconfianças ainda em nosso tempo. Isso acontece, sobretudo, quando tratamos de uma cultura ocidental, para a qual o vazio permanece bastante atrelado a questões de falta e ausência, conforme se percebe nas indicações citadas de Anne Cauquelin.

Esses pensamentos que relacionam a ideia do vazio até noções de ausência, falta e até mesmo morte remetem diretamente a um princípio negativo, que o levou a ser evitado por bastante tempo. Não raras são experimentações artísticas que querem, a todo e qualquer custo, livrarem-se de ausências e vazios em suas composições. O ápice desta atitude pode ser visto no período barroco, conhecido, dentre outros fatores, pelo exagero e superposição de formas e elementos em suas composições, sejam pinturas, esculturas ou até mesmo obras arquitetônicas. Muitas são as composições barrocas onde dificilmente se vê espaços vazios, sendo o suporte artístico completamente tomado por personagens, formas e outros elementos. Ainda que este tipo de composição tenha se tornado quase uma característica do período, é válido ressaltar que, em parte, já podia ser percebido também em obras renascentistas. Da mesma forma, convém lembrar que, ainda que característico, o pressuposto não deve ser afirmado como uma regra geral, sendo possível encontrar obras do mesmo momento histórico com maior ou menor economia de elementos.

Apesar disso, é bastante numerosa a profusão de trabalhos como o teto do grande salão do palácio Barberini, que parece exemplificar de maneira bastante clara todo este esfuziante trabalho empreendido por pintores na tentativa de se evitar o vazio. Preenchido com o motivo do *Triunfo da Divina Providência* (1633-1639) [fig.2] por Pietro da Cortona, o afresco traz uma grande aglomeração de personagens e formas que permeiam completamente o teto do palácio. É possível encontrar um complexo programa de representação: cultura clássica, alegorias religiosas e episódios mitológicos estão fundidos num grande bloco pictórico, que causa um efeito de movimento e também engana os olhos, já que a pintura se serve à ilusão, representando formas como colunas, cariátides e medalhões e se

misturando completamente à própria arquitetura e formas escultóricas presentes no palácio. Conforme mencionado por Giulio Carlo Argan, o trabalho é

> o texto figurativo fundamental da retórica barroca: uma máquina figurativa grandiosa, espetacular, quase a querer demonstrar que os conteúdos não são mais do que pretextos para a onipotente técnica da arte.
> (ARGAN, 2003, p. 305)

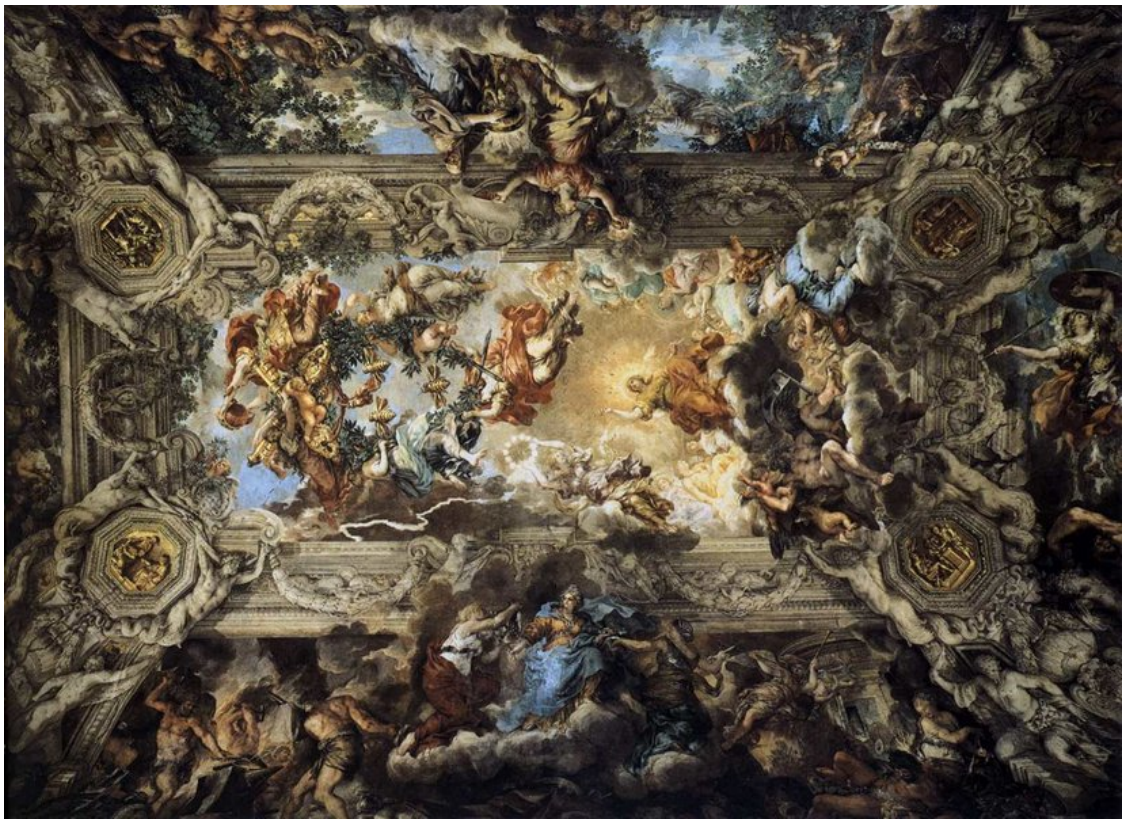

Figura 2 - Pietro da Cortona
Triunfo da Divina Providência, 1633-1639
Afresco da abóbada do salão, palácio Barberini, Roma

Esta propulsão a se evitar o vazio, apesar de vista de forma mais clara no período mencionado da História da Arte, é uma característica que pode ser notada também em diversos outros momentos, o que levou o estudo das artes a tomar de empréstimo de outros campos e utilizar amplamente o conceito de *Horror Vacui*, que pode ser traduzido de forma bastante literal como “horror ao vazio”.

O conceito, não cunhado diretamente por estudiosos de obras de arte ou artistas, tem sua origem atrelada às pesquisas sobre o vazio empreendidas por ramos como a física e a filosofia, já tendo sido bastante utilizado e se difundido, inclusive, a partir de ideias antivacuistas como aquelas cunhadas por Aristóteles e

vistas anteriormente. Mesmo que seu surgimento seja atribuído ao período antigo, o termo passou a ser mais amplamente difundido a partir de escritos da chamada Idade Média, período no qual também se insere o estilo Barroco pelo qual é tão conhecido ainda hoje.

Para as ciências naturais e a física medieval, diversos fenômenos dariam indícios de que a natureza buscaria soluções para que o vazio não pudesse existir. Dentre esses podem ser citados a dificuldade em se abrir recipientes bem isolados e o vazamento de líquido por pequenos furos em recipientes fechados. Por esta lógica, garrafas com água se quebrarem quando congeladas apontariam para o fato de que a própria natureza as “forçaria” a se quebrarem, evitando, assim, o vazio criado pela contração de volume de água que ocorre após o processo de solidificação. Ou seja, havia a ideia de que o meio e o próprio espaço estariam sempre tentando atrair gases ou líquidos para si, de modo a se preencherem completamente e, assim, evitar o vazio. Deste modo, esse horror ao vazio seria uma condição inerente à própria natureza que, quando, acidentalmente, defrontava-se com a presença de um vazio, automaticamente geraria fenômenos que pudessem impedi-lo de se formar ou, ao menos, de se manter.

Apesar do conhecimento de supostas origens para o termo, estudiosos ainda têm dificuldade em detectar precisamente quando e por quem ele foi cunhado, sendo possível encontrar referências, ainda que não tão diretas, em todo o arco temporal mencionado. Ainda que sem origem definida, o lema de que “à natureza aborreceria o vazio” se converteu em um princípio universal, praticamente uma lei física. Não apenas *Horror Vacui*, como também expressões como “nature abhors vacuum” e “fuga vacui” se disseminaram, fazendo crer que o vazio era algo a ser superado, vencido. Este pensamento se generalizou principalmente no século XIV, convertendo-se num princípio para a Escolástica, que somava a este saber empírico também uma clara vertente metafísica: o vazio era uma impossibilidade para a natureza simplesmente pelo pressuposto de que a criação divina não poderia abranger tal imperfeição.

Todos estes ideais ligados ao conceito de *Horror Vacui* viriam a ser transmitidos para a posteridade até a Revolução Científica Moderna, que irá rebatê-lo e fazer com que caia em desuso a partir de experimentos que, entre outras conclusões, levaram à afirmação da existência do vácuo e, consequentemente, a

uma aceitação de que a natureza convive pacificamente com os diversos vazios existentes em seu meio. Os estudos barométricos de Torricelli e Pascal, em princípios do século XVII, permitiram a entrada do vazio na ciência. Contrariamente a vários estudiosos de sua época, Pascal dedicou diversos textos epistemológicos à defesa do vazio. Posteriormente, Newton adaptou ideias ligadas ao vazio e o incluiu em seu modelo de sistema solar, sugerindo que os planetas se moviam em uma espécie de vazio universal que não se opunha a seu movimento. Da mesma forma, a teoria eletromagnética de Maxwell (e seus estudos acerca do éter, fracassados posteriormente) e a teoria da relatividade de Einstein foram, aos poucos, empreendendo novos caminhos para a Física Moderna, e, cada vez mais, a presença do vazio foi sendo aceita e ele sendo percebido como algo que convive em harmonia com os outros elementos naturais, refutando completamente a pertinência da ideia de *Horror Vacui*.

Entretanto, por mais que, a partir de então, o termo *Horror Vacui* tenha se tornado um tanto quanto equivocado e ultrapassado no que diz respeito aos estudos das ciências naturais, ele passou a ser bastante utilizado em ramos como a psicanálise e o estudo das artes. Sendo esta negação ao vazio bastante explícita ou visível quando nos deparamos com a produção barroca, há de se perceber que tal aversão também é facilmente percebida em questões que se referem à psique humana, o que, em grande parte, também pode ser a chave para a compreensão do porquê de o assunto ser abordado tão constantemente na prática artística. A mesma ideia de horror ao vazio que teria tornado tão insuportável aos olhos barrocos qualquer possibilidade de uma parede vazia ou espaços em branco nas telas, levando os artistas a preencherem-nas com toda a sorte de elementos, também pode ser percebida em outros aspectos desta mesma cultura, o que leva a crer em um conceito mais amplo, que chega até mesmo a ser usado metaforicamente em outros períodos históricos: o de um “espírito barroco”.

A ideia de um espírito de época barroco parte de conceitos que permeariam vários segmentos desta mesma sociedade, em suas práticas cotidianas ou culturais, fazendo com que se manifestassem de variadas formas em diversas atividades. A partir desta lógica, para o sujeito barroco, o horror ao vazio se difundiria por formas não apenas imagéticas, podendo ser percebido também num vazio mais metafórico, o da própria vida, motivo de angústia constante para a existência humana. Não

apenas o vazio formal deve ser visto, mas também a grande desordem, as paixões e a constante movimentação presentes nas obras de arte barroca devem ser entendidas como uma forma de se superar o vazio. Conforme apontado por Giulio Carlo Argan,

> Diante das contradições que qualificam o sentido da vida nas novas gerações, o equilíbrio, a ordem e a tranquilidade do nascimento parecem muito cômodos, se não hipócritas. A harmonia produz agora uma impressão de relaxamento, de vazio interior.
> (ARGAN, 2003, p.229)

A proliferação do teatro e das festas de corte, eventos tão comuns aos indivíduos desta sociedade, seriam formas encontradas pelo homem barroco para preencher este vazio existencial, este tédio de viver, com atividades que visassem o prazer e o esquecimento de tal melancolia. Alguns teóricos veem estes ideias como características tão profundas deste “espírito barroco” que utilizam o conceito até mesmo em outros períodos marcados por este mesmo sentimento coletivo, como o Romantismo de séculos depois.

Mesmo que bastante rotulado como uma grande referência à arte barroca e mais conhecido a partir das obras deste período, esta intolerância ao vazio pode ser observada em diversos contextos e manifestações de outros períodos, dos mais antigos ao contemporâneo. E não somente de uma região ou cultura específica: é possível encontrar em diferentes áreas geográficas e momentos históricos tão distintos entre si possíveis ideias que levem a crer em uma proliferação do ideal de horror ao vazio, o que teria feito com que historiadores e sociólogos se questionassem se tal aversão não poderia ser até mesmo instintiva ou, pelo menos, parte de uma construção social amplamente difundida.

Representante da Escola de Viena, conhecida por ter entre seus adeptos pensadores que viriam a buscar aspectos fundamentais de uma época e que apareceriam em todos os artistas ligados a um mesmo estilo, Aloïs Riegl, historiador da arte de fins do século XIX e início do século XX e um dos grandes representantes da corrente da Visibilidade Pura, empreendeu uma ampla pesquisa sobre a difusão de padrões ornamentais ao longo da história ocidental. A partir destes estudos, publicados no livro *Problemas de Estilo: fundamentos para uma teoria do ornamento* (1893), chegou a defender que a ideia de horror ao vazio é uma das molas propulsoras primordiais para o próprio desenvolvimento artístico, visto que, segundo

ele, essa teria sido uma das primeiras e principais motivações que teriam levado os primitivos a preencherem não apenas as paredes, mas também seus utensílios e objetos cotidianos com os mais diversos tipos de ornamentos. Para Riegl, este mesmo princípio também é uma força que se repete ao longo de toda a História da Arte, ainda que com mais ou menos potência em determinados momentos.

Figura 3 - Mesquita Azul ou Mesquita do Sultão Ahmed
Istambul - Turquia, 1609-1616

Mesmo que esta afirmação pareça generalizadora demais para ser encarada como verdade e que a teoria sobre os primitivos seja um tanto quanto duvidosa, não se pode negar que, em outras culturas, a ideia de preenchimento total surge com tanta ou até mais força. Na arquitetura da arte islâmica, por exemplo, é possível percebê-la através de uma ornamentação infindável [fig.3]. Sendo uma das principais características da arte islâmica sua relação com a religião, é comum que elementos vinculados a este pensamento religioso surjam potencialmente em sua produção artística. Assim, a criação do padrão infinito, característica que pode ser percebida em tapeçarias, na decoração de utensílios e até mesmo em obras arquitetônicas é diretamente associada à própria experiência do infinito para esta

doutrina religiosa que, por este ideal, prega a inutilidade da vida terrena e a crença na eternidade de todo ser verdadeiro. Outro aspecto fundamental é a dissolução da matéria. Através da ornamentação, esta ideia de transformação se explicita através da transmutação da arquitetura e do objeto real que, por conta do elemento superposto, transcendem sua momentânea e limitada aparência individual. Apesar destas leituras mais vinculadas com aspectos da religiosidade, há também pesquisas que pensam no vazio do deserto – comum na geografia de origem de povos islâmicos – como metáfora e símbolo fundamental para se entender *o horror vacui* nesta cultura, tendendo para um campo mais social este desejo de se evitar o vazio. Duas distintas análises colocam o deserto como fator fundamental para o *horror vacui*. Para uma delas, o espiritualismo árabe encontra no deserto sua expressão suprema, já que nele não existem formas, mas apenas a extensão sem começo nem fim e a ornamentação infinita seria uma forma de trazer para dentro dos templos religiosos a vastidão encontrada fora dos mesmos. Contraditoriamente, há quem aponte que, vivendo à sombra dos perigos do deserto, este vazio que se encontrava do lado de fora das seguras muralhas das cidades e que apresentava animais selvagens e um ambiente árido e hostil ao homem, trazia em si a ideia de ser evitado, uma vez que era identificado como antagônico à civilização e a uma vida agradável e segura.

Como se constata, ainda que excluído das ciências naturais, o horror ao vazio permanece vigente e recorrente em teorias até mesmo bastante atuais, a partir da ideia de um sujeito que não pode suportar o próprio vazio, já que admiti-lo seria provar e aceitar sua própria inconsistência enquanto ser. O vazio se torna então uma metáfora de insatisfação, de um mal estar social generalizado, um desencantamento de mundo já apontado, de certa forma, por Pascal. Além de matemático e físico, Pascal também foi um importante filósofo cristão que, a partir desta vertente religiosa e mística, deu importantes contribuições para os pensamentos sobre o tema. Pascal defendia que nada seria mais insuportável para o homem do que se encontrar em pleno repouso, sem paixões, negócios ou divertimento, pois esta condição explicitaria todo o seu nada, sua impotência, seu vazio perante a condição humana e, até mesmo, a inevitabilidade da morte.

Por mais que tais concepções pareçam nos remeter apenas a pensamentos medievais ou a períodos já passados da história não tendo qualquer referencial na

atualidade, o tema ainda encontra ressonância em importantes filósofos contemporâneos, como é o caso do francês Didi-Hubermann que, em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998), parte de pensamentos acerca do vazio e do horror que o mesmo impõe ao homem para trazer reflexões sobre a arte contemporânea americana a partir dos anos 1950, chegando a dedicar um capítulo inteiro ao evitamento do vazio, ainda que aqui esteja falando de um vazio bastante diferente do que vimos até agora, que poderia se manifestar, inclusive, a partir de um objeto sólido, como seria o caso, no exemplo que ele mesmo dá, de um túmulo que, por seus diversos significados sociais, remeteriam ao esvaziamento (trazido pela ideia de morte) de um indivíduo, ainda que em termos de sua materialidade fosse completamente sólido.

Tendo em vista apenas estas implicações, poderia se concluir que o vazio é uma força negativa aos olhos do homem e que, exatamente por isso, em toda a história da humanidade, desde os povos mais primitivos até o homem contemporâneo, evitar o vazio seria uma característica intrínseca ao ser humano, ainda que tal atitude seja inconsciente. Entretanto, chegar a este tipo de conclusão seria não apenas irresponsável, como bastante limitado. Pois, se o evitamento do vazio fosse algo tão intrínseco ao homem, seria contraditório que a pós-modernidade o reivindicasse repetidamente em sua produção artística. Ao mesmo tempo, com tantos indícios que demonstram este horror ao vazio, como entender que tal conceito tenha migrado tão enfaticamente para as artes? Para tal compreensão, é importante lembrar que, conforme já afirmado na introdução desta pesquisa, as interpretações acerca do vazio estão em constante mudança. A Física Moderna não apenas admite sua existência como já o entende e o exalta como uma entidade dinâmica, agitada e criativa. Fora do âmbito da Física ou das ciências exatas, a exaltação do vazio também sempre foi muito comum em países do Extremo Oriente, sobretudo quando atrelada às mais diversas religiosidades e práticas de vivência. Tais concepções religiosas e filosóficas orientais, como todo aspecto cultural, também ecoou nas produções artísticas destes países sendo, possivelmente, o maior contato com tais culturas - a partir do princípio da modernidade - um dos maiores difusores destes conceitos no Ocidente. Esta difusão surge como um fator que geraria uma possível migração destes ideais para o ramo das artes. Yves Klein, já mencionado aqui como um dos grandes responsáveis por

inserir na arte ocidental os ideais de vazio, era um conhecido admirador da filosofia oriental, tendo-a como uma importante base conceitual para muitas de suas obras.

Sendo assim, como aspecto relevante para o entendimento deste nicho de produção, faz-se necessário que nos debrucemos também sobre esta outra relação com o vazio que, ao invés de ser evitado, é amplamente evocado e desejado, tanto no que diz respeito à produção artística como à própria vida.

1.3 **O vazio como algo a ser buscado**

A ideia e os pensamentos acerca do vazio na tradição oriental têm raízes tão ou até mesmo mais antigas do que aquelas vistas na tradição do Ocidente, perdurando até a atualidade como um eixo central para uma enorme gama de pensamentos filosóficos. Ao permearmos principalmente correntes como o Daoísmo e o Budismo (e sua vertente mais recente, o Zen-Budismo), nota-se que o termo já podia ser encontrado em um dos textos mais clássicos quando se trata do pensamento chinês, o *Yijing* – cuja grafia também varia para *I-Ching* – conhecido por aqui como *Livro das Mutações*. A obra, cujas seções mais antigas são datadas do século IX a.C., e que também visava a propósitos oraculares, trata das situações em mudança na vida; como é o impacto delas sobre os indivíduos e seus ambientes, e como alguém poderia responder a essas mudanças, pelo menos para minimizar os danos e maximizar os benefícios. Nesse sentido, ela incorpora a orientação prática da filosofia chinesa (LAI, 2009).

Ainda que a ideia de vazio já conste destes primórdios, foi a escola daoísta que tornou o conceito de vazio uma ideia central em seu sistema. Um dos textos mais antigos relacionados ao pensamento daoísta, o *Daodejing*, é atribuído a um período anterior ao ano 221a.C., o que permitiria, ao menos, uma aproximação de quão antigo é este pensamento filosófico. Segundo a ontologia daoísta, “antes do paraíso-terra, existe o não ser, o nada, o vazio” (CHENG, 1994, p. 43)[3]. O *Dao,* normalmente traduzido como “senda ou caminho”, surge do vazio, que é ao mesmo tempo o estado supremo a que se deve buscar e a substância que está na essência

[3] Livre tradução para “*before heaven-earth is nonbeing, nothing, emptiness*”.

e no processo de transformação de todas as coisas. O *Daodejing* conta uma história desta origem:

> O Dao original gera o um.
> O um gera o dois.
> O dois gera o três.
> O três gera as dez mil coisas.
> As dez mil coisas carregam yin e abraçam yang.
> A harmonia nasce com o sopro intermediário vazio.
> (TSÉ, apud CHENG, 1994, p.49)[4]

Este trecho cria a ideia de que todas as coisas dependem do *Dao*, um conceito-chave notoriamente difícil, considerado um dos mais complexos da filosofia chinesa, já que é utilizado tanto em termos mais genéricos quanto em outros bastante específicos. Este termo é encontrado nos mais diversos domínios como o religioso, o humanista ou o naturalista, tendo sido aplicado a debates em áreas como o misticismo, a saúde, a política, a metafísica, a epistemologia e a ética. De qualquer forma, ainda que complexo e abrangente, percebe-se aqui a grande positivação dada à ideia de vazio nesta filosofia, já que todas as coisas existentes surgiriam a partir deste conceito.

Um dos aspectos do *Dao*, outra espécie de vazio também é valorizada no Daodejing: o *wu*, comumente traduzido como “não-ser” ou “nada” (termos que não devem, neste caso, ser compreendidos a partir de seus significados nas diversas vertentes filosóficas do Ocidente) se refere a uma espécie de vazio que, apesar de ser constantemente não valorizado pelo olhar humano e visto como inútil a partir da condição de “nada” ou “vácuo”, tem sua razão de ser e sua importância num sistema utilitário, conforme se percebe no seguinte trecho:

> Trinta raios são unidos em volta do cubo para fazer uma roda,
> Mas é de seu [wu] que a utilidade da carruagem depende.
> A argila é moldada para formar um utensílio,
> Mas é de seu [wu] que a utilidade do utensílio depende.
> Portas e janelas são recortadas para fazer uma sala,
> Mas é de seu [wu] que a utilidade da sala depende.
> Portanto, transforme [you][5] em vantagem, e transforme [wu] em utilidade.
> (Trad. Chan 1963b: 119, apud. LAI, 2009, p.101)

[4] Livre tradução para “*The original Tao gives birth to the one. The one gives birth to the two. The two giver birth to the three, The three produces the ten thousand existents. The ten thousands existents carry yin and embrace yang. Harmony is born with the breath of median emptiness*”.
[5] [*you*], comumente traduzido por “ser” refere-se a um conceito antitético e interdependente de [*wu*]

Outra corrente na qual se pode perceber esta visão positiva dada ao vazio nas tradições orientais é o Zen-Budismo, movimento surgido em torno de 527d.C. também na China, porém desenvolvido a partir de pressupostos do Budismo, este desenvolvido na Índia por volta de 397a.C., após a morte de seu fundador, Siddarta Gautama, mais comumente conhecido como o *Buddha*. Este foi o responsável por cunhar os termos essenciais desta prática, que se difundiu num período contemporâneo ao dos grandes filósofos gregos, em torno dos séculos 2 a 6 a.C.

Apesar de também ter sido muito influenciado pelo Daoísmo filosófico, o Zen-Budismo manteve as principais essências do Budismo, tratando quase que exclusivamente da natureza da percepção, do fenômeno da mente e do dilema constante entre o Eu e o mundo; e de duas das principais abordagens budistas: os conceitos de *não-eu* e do *vazio*. Considerado uma prática psico-espiritual, o Zen-Budismo se apoia numa experiência que, apesar de também estar atrelada diretamente à uma atitude contemplativa, sugere principalmente uma atitude diante da vida, que se revela a todo o instante, conforme já estabelecido pelo Budismo. A partir desta vivência do Budismo na própria vida, chega-se à consciência de um Eu relativo e "impermanente", em constante mudança. Seria para atingir tal estado que se daria a prática do Zen. Tal natureza "impermanente", que despe o homem de um estado definitivo, de uma identidade rígida e imutável, torna-o, assim como a própria vida, vazio, sendo este vazio lido como algo passível de mudanças, apto a receber e a se preencher.

Ou seja, sendo uma das noções principais do Budismo, o vazio seria representativo, então, não apenas da liberdade, mas, principalmente, do desapego e da não-identificação a qualquer coisa, o que libertaria a mente das inúmeras frustrações, conflitos e desequilíbrios emocionais derivados de condicionamentos sociais, educacionais, religiosos etc. Ainda assim, é importante notar que, por mais que sejam estas as concepções do budismo e do zen-budismo acerca do vazio, isso não significa que o mesmo não seja visto a partir da noção de ausência. Como não poderia deixar de ser, ainda há, sim, nestas concepções de vazio, a ideia de ausência. Esta, porém, é vista como necessária para libertar e conduzir o homem a um estágio superior, como se pode perceber nas palavras do mestre zen vietnamita contemporâneo Thich Nhat Hanh:

> Vazio sempre significa ausência de algo. Um copo está vazio de água. Uma tigela está vazia de sopa. Nós somos vazios de um “eu” separado e independente. Não podemos ser nós mesmos sozinhos. Nós podemos apenas inter-existir com tudo o mais no cosmo. A prática consiste em nutrir a descoberta íntima do vazio das coisas todo o tempo. Aonde quer que vamos, tocamos a natureza da vacuidade em tudo o que entramos em contato. Contemplamos profundamente a mesa, o céu azul, nossos amigos, as montanhas, os rios, nossa raiva e nossa alegria, e vemos que estas coisas são vazias de um eu separado. Quando contemplamos estas coisas profundamente, vemos a natureza inter-existencial e inter-penetrante de tudo o mais. Vazio não significa não-existência. Ele significa Existência Interdependente, Impermanência e Não-Eu. (HANH *apud* MIKLOS, 2010, p.49-50)

Como não poderia deixar de ser, estes pensamentos acerca do vazio em alguns países do Extremo-Oriente migraram diretamente para suas produções artísticas. Sobretudo na arte chinesa de determinados períodos, é possível encontrar diversas referências a teorias daoístas, tornando-se até mesmo simples, uma vez conhecidos alguns conceitos, perceber o quanto o vazio atrelado ao *Dao* é recorrente nesta arte. Para a tradição chinesa (tanto da pintura quanto da caligrafia), a pincelada é um fator muito importante, sendo considerada inclusive a ligação entre o homem e o sobrenatural, possuindo cinco níveis (pincel-tinta, *yin-yang*, montanha-água, homem-céu e a quinta dimensão), que formam um todo orgânico por onde o vazio flui livremente em movimento espiral, passando por cada um desses níveis.

O termo homem-céu é o que mais diretamente se relaciona com a ideia do vazio, a partir da associação com os elementos pintados e os espaços não preenchidos do papel. Esta disposição de espaços vazios nas composições pictóricas chinesas se deixa explicitar a partir de teorias tradicionais da pintura na China, e, embora estas teorias não sejam necessariamente rígidas, são compartilhadas por um grande número de pintores, principalmente no que diz respeito à pintura de paisagem.

É neste tipo de pintura que podemos perceber mais claramente como o vazio se coloca como uma das bases estruturais da composição. É comum perceber aplicada nas pinturas chinesas de vários períodos a proporção de um terço do espaço preenchido (terra), enquanto que os dois outros terços são compostos do vazio que, normalmente, nesta tradição, assume a ideia de céu [fig.4]. Muitas vezes, estes espaços abertos e vazios também recebem poemas que explicitam o processo pelo qual o pensamento do pintor passou para chegar à composição da obra [fig.5]. Esta prática teve início na dinastia Tang (618-907) e se tornou mais recorrente a

partir do final da dinastia Song (960-1279). Convém mencionar ainda que esta relação harmônica deriva de uma corrente de pensamento aplicável também à própria vida e a proporção entre cheios e vazios deve existir não apenas na superfície pictórica: esta proporção seria a mesma que o homem deve buscar estabelecer em si próprio.

Figura 4 - Guo Xi
Old Trees, c. 1060

Figura 5 - Wu Zhen
The Central Mountain, 1336

A relação entre a obra de arte e o artista é bastante comum quando se trata desta cultura. Enquanto correntes ocidentais tentaram por várias vezes desassociar

o artista de sua obra, isto parece inimaginável neste caso. A filosofia Zen, por exemplo, chega a considerar o artista como parte integrante da obra, seja em sua forma ou em seu significado, visto que, para ela, o artista deve se colocar completamente na obra, ainda que abandonando qualquer tipo de identidade pessoal. Por isso, o vazio deve se manifestar primeiramente na mente do artista para, só a partir de então, tomar conta da obra. Isto porque, conforme apontado por Helmut Brinker,

> Com frequência, o vazio é muito mais do que um mero fator integrante da composição artística, – mais do que apenas uma parte não pintada da composição do quadro. Em última instância, o vazio, desprovido de forma, de cor ou de qualidade (*ku*, em japonês), alcançou o mais alto significado na compreensão do zen como símbolo abstrato. O fundo vazio do quadro é identificado com o fundamento vazio do ser com o *Satori*[6], isto é, com a verdade absoluta e com o mais elevado grau de Conhecimento. (BRINKER *apud* MIKLOS, 2010, p.54)

Visto a partir destas vertentes orientais e contrastando-as com o conceito de *horror vacui* esmiuçado anteriormente, é possível perceber o vazio como uma força que pode ser interpretada a partir das mais variadas formas, dependendo-se, para isso, de saber qual de suas diversas bases conceituais está sendo usada como pano de fundo ou referência. Essa variação não poderia deixar de ser percebida no meio artístico, campo onde, a priori, a diferenciação e multiplicidade de olhares já está praticamente implícita à prática do saber. E se apenas o conceito já causa tanta controvérsia e possibilidades interpretativas, não é de se espantar que a produção que nele se baseia também já surja implicada de múltiplas variantes teórico-críticas. A partir disso e com uma base teórica já delineada, esta pesquisa pretende, a partir de agora, buscar referentes históricos que possam permitir vislumbrar a forma como o conceito de vazio (ou o próprio vazio em si) começou a se tornar recorrente para a produção de artistas modernos e pós-modernos, evocando assimilações com as teorias aqui apresentadas para, assim, buscar possíveis formas de interpretação, estas, por si só, tão positivas e negativas quanto o próprio termo poderia supor.

[6] O conhecer profundamente

2 **LUTO – A MORTE, O MONOCROMO E O TÚMULO**

> Nas décadas de 1960 e 1970, a arte viveu celebrando a própria morte. Dissolvendo a distinção entre arte e vida, renunciando a seu corpo sensível, buscando o limite do impronunciável ou do invisível, toda obra se propunha, virtualmente, a ser a última, aquela que declarava xeque-mate ao sistema da arte. (MAMMI, 2012, p.13)

É proferindo a sentença destacada acima que Lorenzo Mammi abre seu artigo *A Arte Depois da Arte*. Por mais que o próprio crítico date sua fala como referente aos anos 1960 e 1970, parte de sua sentença poderia ser ampliada em termos históricos e cronológicos para que pudesse se referir não apenas aos vinte anos citados, mas, de uma forma ou de outra, a praticamente mais de um século de produção artística. Tanto no que diz respeito à chamada arte pós-moderna ou contemporânea (período compreendido no trecho citado) quanto, um pouco anteriormente, nos tempos da arte moderna, as rupturas desejadas pelos artistas parecem, por inúmeras vezes, querer compreender processos progressivos de sepultamento do que veio antes. Os inúmeros manifestos lançados pelas correntes de vanguarda entre o final do século XIX e início do século XX vinham a declarar suas propostas sempre inovadoras para o caminho que a arte deveria tomar dali por diante, ao mesmo tempo em que assentavam as diretrizes que levariam ao funeral de outros estilos artísticos, muitas vezes com críticas diretas a grande parte (senão tudo) do que fora produzido até então.

O início do período histórico denominado de Idade Moderna é marcado por uma série de discursos sobre fim; grande parte deles associada a uma profunda mudança no pensamento, no comportamento e nos processos de consciência do homem acerca de si mesmo e da própria sociedade como um todo. Neste contexto de mudanças de paradigmas, surgiram diversas leituras sobre as influências que este período de transformações e rupturas na sociedade teria trazido também para a produção artística de forma geral. Associada, sobretudo, à filosofia hegeliana, a discussão acerca da possibilidade da arte morrer foi retomada várias vezes por críticos, filósofos e historiadores no final do último século – principalmente em torno dos anos 1980 –, que buscaram compreender as mudanças pelas quais o cenário artístico passava desde o fim da chamada Idade Média. De acordo com a tese de

Hegel, o Espírito se desenvolveria historicamente em três etapas: religião, arte e filosofia. Neste contexto, a época do filósofo foi tida como a passagem da arte para a filosofia, o que significa que neste período se começaria a perceber a gradativa modificação do pensamento artístico para o filosófico na sociedade como um todo. Contudo, a arte não deixaria de existir a partir deste tempo de mudanças, mas perderia sua importância hegemônica em detrimento de um avanço da reflexão pura e filosófica.

Além de Hegel, que possivelmente cunhou as bases para que o discurso viesse a acontecer, sobre estas discussões de fim na arte, destacaram-se em tempos mais recentes nomes como Giulio Carlo Argan, Arthur Danto e Hans Belting, que analisaram de forma aprofundada as significativas mudanças percebidas na produção artística desde o início do período moderno até dias mais atuais. Ainda assim, diversas são as vertentes seguidas pelas teorias acerca da(s) “morte(s)” da arte.

Em seu livro *Após o Fim da Arte* (2006), Danto esclarece que suas explanações tratam não da proposta de que a arte chegaria de fato a um fim, no que concerne ao fim da produção artística como um todo, mas de inúmeras mudanças que começavam a surgir a partir das concepções das vanguardas modernas que fariam com que toda a antiga forma de entendimento e pensamento em torno da arte na sociedade ocidental entrasse em uma espécie de declínio e se modificasse profundamente, abrindo espaço para novas formas de leitura e encerrando um ciclo que teria durado cerca de seis séculos, desde que as teorias iluministas conceberam as bases de compreensão da arte como esta ficou entendida a partir de então.

Considerado o grande crítico do período moderno, Clement Greenberg cita como uma das principais características das vanguardas a busca pela especificidade de cada meio artístico e, consequentemente, das próprias obras de arte – não ignorando, entretanto, a forma como o pensamento moderno permeou vários segmentos da sociedade como um todo. A partir do propósito de busca pela “pureza” em cada expressão, aos poucos os artistas foram empreendendo as mais diversas formas de delimitar e tentar esclarecer o que tornaria única cada expressão artística. Ainda que hoje algumas das ideias de Greemberg sejam consideradas defasadas por alguns teóricos e críticos – principalmente em decorrência da ampla valorização formal em seus estudos – em relação a novas leituras que estão sendo

feitas, não se pode negar a grande contribuição dada por ele ao pensamento sobre este período histórico. Em sua leitura sobre o Modernismo, em 1965, o crítico defendia que este

> não se limita apenas à arte e à literatura. [...] A civilização ocidental não é a primeira a voltar-se para o exame de seus próprios fundamentos, mas a que levou mais longe esse processo. Identifico o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica que teve início com o filósofo Kant. Por ter sido o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, considero Kant o verdadeiro primeiro modernista[7].
> A essência do Modernismo, tal como o vejo, reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não para subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência. (GREENBERG, in FERREIRA, COTRIM, 2001, P.101)

O entrincheiramento apontado por Greenberg se daria, sobretudo, a partir de um processo de esvaziamento e exclusão de tudo o que não fosse específico em cada meio artístico. Este esvaziamento não deve, entretanto, ser compreendido de forma pessimista, no que diz respeito a um declínio qualitativo em cada área específica da arte, mas pelo contrário, a uma redução paulatina de tudo que parecesse externo a ela própria, num processo crescente de autocrítica que tenderia a um avanço qualitativo em cada meio. A tendência autocrítica e a atitude de volta para si mesma se repetiram em diversos âmbitos da sociedade, devendo-se às próprias mudanças que aquela começou a sofrer a partir da transição da Idade Média para a Moderna. O novo modelo de vida que surgia a partir da ascensão da burguesia, da Revolução Industrial e da perda de poder e influência das instituições religiosas e, consequentemente, da própria religiosidade como grandes molas propulsoras da vida e das relações sociais (o que inclui na lista de inúmeras mortes do período a declaração de Friedrich Nietzsche de que Deus estaria morto, deixando o sujeito moderno desamparado e completamente sozinho no mundo), trouxeram ao homem uma série de questionamentos que faziam com que a arte produzida até então não mais fizesse coro às novas experiências de um mundo recentemente industrializado e que ansiava por mudanças significativas nos seus mais diversos domínios e segmentos.

[7] Segundo Arthur Danto, a atribuição de Greenberg se refere pelo fato de que o filósofo Imanuel Kant "não via a filosofia como um acréscimo ao nosso conhecimento, mas muito mais como a resposta à pergunta sobre a possibilidade do conhecimento" (DANTO, 2006, p.9)

No que concerne à arte e, mais especificamente, à prática da pintura, pode-se somar a tudo isto o então recente surgimento e gradual advento da fotografia que, criada no ano de 1826, colaborou para, de alguma forma, causar um abalo na necessidade de representação tomada até então pela pintura. Ao retirar desta o lugar da representação da realidade com a qual esteve comprometida por séculos, a modernidade criava o questionamento sobre a própria especificidade da pintura, ao mesmo tempo em que a libertava para novas possibilidades de criação. Não havendo o compromisso com a representação, a pintura passaria a se voltar para o que ela mesma tinha de único e para pesquisas que a auxiliassem na descoberta do que seria essa especificidade. Da mesma forma aconteceu com as esculturas e assim sucessivamente com outras formas do fazer artístico, inclusive para além do domínio apenas das artes visuais.

É possível perceber que, a partir do momento em que os artistas começaram a buscar autonomia para suas obras e o objeto artístico[8] começou a ser visto por si mesmo, sem que seu status de obra tivesse que ser vinculado a nenhum fator cultural, antropológico ou religioso, foi tornando-se inevitavelmente necessário, muitas vezes, contar com um processo de confiança entre o artista e o espectador/receptor de suas obras, mesmo que este receptor fosse o meio artístico como um todo. Cada vez mais, e principalmente a partir da produção dos anos 1960, esse espectador é reivindicado a se tornar participante, de alguma forma, de um processo artístico que não se esgota mais na simples contemplação de um objeto final dotado de uma "materialidade artística". Desde o advento da modernidade e de suas pesquisas sobre o objeto artístico, pouco a pouco se abriram as portas do mundo da arte para o enaltecimento – ainda maior do que nos períodos anteriores – do pensamento, da ideia, de regras e pressupostos teóricos na criação. Seguindo tais experimentos, paulatinamente, se viu crescer na arte a consciência de que o objeto artístico poderia ser autônomo e constituído de quaisquer possibilidades provenientes do pensamento do artista. Teria esta autonomia do objeto de arte

[8] Diante da pesquisa proposta em que, por vezes, a obra de arte poderá ser percebida ainda que sem nenhum objeto físico e palpável, os termos "objeto de arte" ou "objeto artístico" designam, aqui, o objeto material através do qual se poderá, de forma sensível, acessar a "obra de arte"; esta, mais um conceito imaterial do que um aparato que disponha propriamente de uma fisicalidade. Ainda que o termo obra de arte venha imbuído de uma série de problemáticas inerentes a ele e já possa, até mesmo, ser ultrapassado e já ter caído em desuso, o mesmo será convocado aqui pela necessidade de uma nomenclatura que possa diferenciar este duplo produto da criação artística: uma parte que se tem a partir de um contato sensorial e esta outra parte que só poderia ser acessada por outras vias que não o contato ou até mesmo a simples visualidade.

estimulado a posterior desmaterialização do mesmo? Em parte, sim, visto que foi a partir desta autonomia que o mesmo começou a se tornar instável e buscar novos preceitos.

> O colapso da obra como presença plena, a inclusão do contexto como elemento da obra, a ampliação das bases de percepção para abranger o corpo, a dúvida sobre a essência da arte, a suspeita sobre a ontologia física dos suportes, tudo isso conduziria os artistas ao questionamento do objeto de arte. (COSTA, 2011, p. 31)

Escrevendo quase no mesmo período que Arthur Danto – mas distante geograficamente, o que leva a notar que tais pensamentos começavam a se tornar comuns por volta dos anos 1980 – outro teórico a debater com profundidade o tema do fim nos processos artísticos foi Hans Belting, que também dedicou um livro inteiro ao assunto. Em *O Fim da História da Arte* (2006), Belting faz coro ao pensamento de Danto, esclarecendo que, para ele, este fim diz respeito não ao fim da produção de arte em si, mas a uma mudança de discurso, uma mudança nos próprios objetos de arte que não mais se enquadrariam a designações de períodos anteriores, impossibilitando a continuidade de toda a forma de narrativa ou de produção de história da arte empreendida até então. Belting diz que

> Sempre que a *história da arte* foi esgotada como tema, a *obra de arte* se ofereceu como uma alternativa que pelo menos possuía uma existência física e ocupava um lugar no qual se podia visitá-la. A obra de arte tem uma realidade própria incontestável. (BELTING, 2006, p.215).

Porém, após as ações e novos processos desencadeados – para além das vanguardas modernas – também e principalmente a partir das chamadas Arte Pós-moderna e/ou Contemporânea, falar desta existência física e da realidade "incontestável" de uma obra de arte se torna um assunto muito mais complexo do que se poderia supor, já que o problema de estudar a obra de arte foi se modificando de forma concomitante aos conceitos sobre o que seria uma obra de arte, e, mais especificamente, de como pensar o objeto de arte, cada vez mais imaterial e virtual e que por várias vezes pode ser indiscernível de diversos outros objetos produzidos pelo homem. Assim, cada vez mais se faz necessário empreender uma busca filosófica e crítica – para além da própria prática historiográfica –, já que surgem outras questões discutidas, inclusive, pelo próprio Danto, como a busca pela compreensão dos processos de transfiguração dos

objetos em obras de arte[9] e o pensamento de uma arte feita após o fim da arte, considerando este fim da arte uma escalada para a autorreflexão filosófica. Este pensamento remete diretamente à já mencionada teoria de Hegel e sua proposta de que o caminho comum pelo qual a arte passaria seria exatamente ir ao encontro da filosofia. Ao dissertar sobre a produção artística após o fim da arte, Danto cita um trecho da *Estética* de Hegel, no qual o filósofo explicita mais claramente suas ideias sobre o assunto:

> A arte considerada em sua vocação mais elevada é e permanece para nós coisa do passado. Por isso, para nós, ela perdeu verdade e vida genuínas, tendo sido transferida para nossas ideias em vez de manter o seu destino primeiro na realidade e ocupado o seu lugar mais elevado. O que agora é estimulado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também o nosso julgamento, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro. A filosofia da arte é, por essa razão, uma necessidade maior nos nossos dias do que foi nos dias em que a arte por si só produzia uma completa satisfação. A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com a finalidade de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que a arte é. (HEGEL *apud* DANTO, 2006, p.35)

Pensar na arte de forma filosófica faz-se cada vez mais necessário para os contornos desta pesquisa, já que, conforme visto no capítulo anterior, os conceitos de vazio são norteados não somente por questões mais estanques relacionadas ao espaço como também por imbricadas noções problematizadas por grandes nomes de diversas correntes filosóficas. Pensar nas manifestações artísticas contemporâneas que recorrem ao vazio a partir de uma reflexão fundamentada apenas em pressupostos formais, iconográficos ou historiográficos faz com que inevitavelmente a obra seja vista de forma menor e simplista, quando, na verdade, grande parte da produção contemporânea que lida com o vazio é, tomando de empréstimo o termo utilizado por Danto para falar dos monocromos brancos de Robert Ryman, bastante “densa de sentido”.

Ainda que aqui esteja sendo analisada unicamente uma vertente da produção artística destes períodos, a partir da criação de um conjunto que nasce das relações de diversas obras com um conceito específico, é necessário ressaltar que os ecos que esta discussão encontra na produção contemporânea vão muito além de simplesmente buscar uma forma de pensar as obras de arte cujo eixo norteador é a

[9] O assunto é amplamente abordado no livro *A Transfiguração do Lugar Comum* (1981)

ideia do vazio. Ainda que não a partir do conceito de vazio, cada vez mais a própria vida é usada como matéria artística em manifestações como performances, *happennings* e outras ações nas quais a não-geração de um objeto artístico impede a permanência material da arte, mas não sua existência e legitimação enquanto obra, o que torna necessário – igualmente ao objeto de estudo desta pesquisa – uma compreensão da arte a partir de suas vertentes histórica, conceitual e filosófica. Lucy Lippard chamou de "arte desmaterializada" grande parte da produção artística surgida a partir da década de 1960 nos Estados Unidos. Reconhecendo os riscos que a ideia da desmaterialização do objeto de arte ou de arte imaterial lança às pesquisas, já que se pode englobar sob este título toda e qualquer manifestação artística que não seja pautada em um objeto físico, correndo-se o risco de agrupar muitas linguagens sob um termo reducionista, no livro *Seis años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* (2004), ela mesma aponta para a problemática que a terminologia traz consigo:

> Desde que escrevi pela primeira vez sobre o tema, em 1967, muitas vezes me foi pontuado que desmaterialização é um termo impreciso, que uma peça de papel ou uma fotografia são objetos, ou algo tão material como uma tonelada de chumbo. Mas, na falta de um termo melhor, continuo me referindo a um processo de desmaterialização, a uma retirada na ênfase aos aspectos materiais (singularidade, permanência, atrativo decorativo).[10] (LIPPARD, 2004)

A partir da disseminação das reflexões empreendidas a partir das vanguardas, aparentemente a atualidade resolveu seu problema com o objeto de arte ou, pelo menos, com a necessidade de se ter um objeto físico para que se possa crer na existência da obra de arte ou da própria arte em si. Mais do que o objeto que será entendido enquanto detentor da ideia de arte, torna-se urgente o processo, o pensamento que pode, ou não, resultar em um objeto final material. Assim, já não se faz relevante tratar de forma polêmica o vazio, o objeto de arte efêmero, a imaterialidade da obra de arte ou o que configuraria e dotaria um objeto físico de sua condição artística. Com os caminhos percorridos por diversos artistas, pelo próprio objeto de arte e – por que não? – pela compreensão filosófica do fazer artístico ao longo dos últimos séculos, já não causa choque entrar em uma exposição de arte e se deparar com objetos extraídos do próprio cotidiano – conforme acontecera décadas atrás, quando Marcel Duchamp colocou um mictório

[10] Em tradução livre do espanhol

dentro de um espaço expositivo. O problema do objeto banal que dentro da galeria se transfigura em objeto de arte parece ter sido, ao menos em parte, solucionado quando se começou a perceber que determinado trabalho ou material artístico nem sempre *será* uma obra de arte, mas muitas vezes *estará* na condição de obra de arte, e que esta condição muitas vezes reivindicará, para ser compreendida ou ao menos assimilada, uma série de fatores externos ao próprio objeto. Torna-se cada vez mais comum, ao visitar uma exposição de arte contemporânea, deparar-se com materialidades industrializadas e formas esvaziadas ao extremo do que outrora se poderiam considerar atributos da arte. De forma similar, encontrar grandes espaços vazios onde, outrora, se esperava encontrar o acúmulo de telas, esculturas e outros objetos artísticos já não é, de todo, incomum. Na contemporaneidade, reconhece-se a imaterialidade *per se* como uma possibilidade real para a criação artística, sendo possível empreender ações como abrir uma galeria vazia ao público e a mesma ser facilmente assimilada pelo meio artístico e, ainda que com certa dificuldade, pelos espectadores não especializados. Se esta assimilação ocorre de forma mais simples do que em momentos anteriores da história da arte, em parte isto se deve pela compreensão de que a arte pode ser feita de qualquer coisa, ou até mesmo de "nada". Já no Manifesto Realista, Naum Gabo emprega uma questão que permanece latente na compreensão do fazer artístico desde o fim do século XIX: "quem é o gênio que nos contará uma lenda mais arrebatadora do que este conto prosaico chamado vida?". Na tentativa de se unir arte e vida, tanto as obras conceituais quanto as obras imateriais vêm questionar o que, a priori, traria a existência da arte e o que a diferenciaria (ou não diferenciaria) de todas as outras coisas do mundo.

Portanto, mesmo que por um longo período a obra de arte tenha sido vista de forma indissociável do objeto de arte, após as teorias de morte e autonomia da arte, bem como o surgimento da arte conceitual e da primazia da ideia sobre o objeto, novas e variadas leituras sobre o que constituiria a própria arte começaram a ser criadas. Nesta linha de raciocínio em que tudo poderia ser apropriado pelos artistas, o vazio e os processos de esvaziamento começaram a ser vistos, em suas mais variadas formas, também como formas potenciais de criação. Já se reconhece a imaterialidade *per se* como uma possibilidade real para a criação artística, e se esta assimilação ocorre de forma mais simples atualmente, deve-se reconhecer que tais

caminhos vêm sendo abertos, indubitavelmente a partir de diversos experimentos empreendidos em várias áreas artísticas. Como esta pesquisa trata principalmente de artes visuais, não serão discutidas aqui de forma aprofundada manifestações como a música e o teatro que, por si só, poderiam mostrar também toda uma gama de obras que ajudariam a criar um panorama ainda maior sobre como o vazio (exibido também na forma de silêncio ou de não-ação) permeou a criação artística por décadas. Sendo assim, o ideal é que se tome como objeto de estudo, inicialmente, ainda o objeto de arte ou, mais especificamente para este caso, obras bidimensionais e tridimensionais do último século. Posteriormente, será analisado como o vazio atingiu de forma plena, no mundo da arte, uma de suas principais especificidades, desde os pensamentos empreendidos pelos estoicos: sua relação direta e indissociável com o próprio espaço e a noção de lugar, tema que será trabalhado no capítulo seguinte desta dissertação.

2.1 **O bidimensional e o monocromo – o vazio entre as camadas de cor única**

Tratando das diversas formas pelas quais o vazio pode se apresentar na arte, assim como no caso do “buraco”, visto no capítulo anterior, Anne Cauquelin lida também com o “imaterial sob o signo do branco”, que seria, para ela, a segunda forma do vazio. O branco como uma metáfora para definir o vazio é bastante recorrente, possivelmente pela característica que ele tem de permitir que outras cores o “preencham” quando em um suporte material. Sendo bastante comum que uma folha de papel ou uma tela sejam originalmente brancas, a fim de receber impressões – sejam estas de quais ordens forem –, automaticamente o branco é associado ao vazio que será posteriormente preenchido. Esta possibilidade é, inclusive, ressaltada em diversas expressões verbais que muitas vezes ligam esta cor diretamente ao estado de vazio ou não preenchimento, como “papel em branco” – que muitas vezes ignora a cor real da folha em si, que, mesmo que seja dotada de qualquer outra coloração, no caso de não ter recebido nenhuma impressão em sua superfície, ainda estará, pelo vocabulário popular, “em branco” – e outras mais

subjetivas como o “dar branco”, utilizado recorrentemente quando se há um lapso de memória.

Independentemente dos questionamentos da física, que associa a cor (luz) branca não à ausência, mas sim à presença/soma de todas as demais cores (ou seja, o preenchimento elevado ao seu limite, conforme comprovado pelo disco de Newton) convém perceber que aqui se pensa em uma subjetivação do branco, a cor como um signo e que, como tal, se relaciona a outras questões, não levando necessariamente em consideração apenas questões científicas.

Reflexões aprofundadas sobre a cor em suas diversas propriedades sempre tiveram seu lugar na história, porém, a partir da Idade Moderna, começaram a surgir com maior intensidade estudos que vão de tratados sobre a própria pintura, passando por processos terapêuticos e chegando, até mesmo, a estudos psicanalíticos. Wassily Kandinsky foi um dos que buscaram compreender a relação da cor com o homem. Em seu tratado *Do Espiritual na Arte*, o pintor faz uma busca sobre as maneiras como as cores e as formas podem influenciar e provocar as mais diversas sensações em um indivíduo. Segundo o pintor, as cores provocam uma vibração psíquica naquele que a contempla, podendo despertar lembranças de outros agentes físicos, provocando as mais diversas sensações. Para ele, as sensações causadas pelas cores muitas vezes estão associadas diretamente a fatores físicos de elementos dotados da mesma coloração, como no caso do vermelho que poderia desencadear uma vibração interior semelhante à provocada por uma chama (que também é vermelha). O vermelho quente também teria uma ação excitante, sem dúvida por se assemelhar ao sangue que corre. Ainda por estes estudos, o artista constata que cores mais claras teriam a propriedade de atrair mais o olho e o reter. A partir desta visão, podemos refletir que não apenas o branco atrairia o olhar do espectador, como, por associação aos diversos elementos citados no início deste capítulo (a tela branca, a folha de papel em branco), seriam diretamente associados ao nada, ao vazio. Kandinsky, porém, não confere apenas à cor a responsabilidade de causar as mais diferentes sensações, ressaltando ainda que os valores próprios das cores também são sublinhados ou atenuados diretamente pelas formas nas quais as mesmas se apresentam, como quadrados, retângulos, círculos, triângulos ou outras variáveis a partir destas originais. A direção na qual um triângulo, por exemplo, está orientado, isto é, seu movimento,

desempenharia igualmente um papel capital ao lado da cor com o qual o mesmo seria preenchido. E isto seria de grande importância na pintura e para os estudos das formas enquanto elementos pictóricos.

Podendo ser visto como uma metáfora cromática para a representação do nada, não é de se espantar que muitos artistas tenham utilizado a cor branca como signo quando quiseram trazer o vazio para suas composições. Isto pode ser visto com bastante clareza quando nos detemos novamente nos desenhos e nas pinturas orientais, já analisados anteriormente, que muitas vezes recorrem ao branco próprio das superfícies pictóricas para apresentar o vazio constantemente reivindicado pela produção chinesa, por exemplo.

Porém, não apenas a arte oriental foi buscar no branco ou na cor única uma forma de representar o vazio ou um processo de esvaziamento formal e imagético. Ainda que não necessariamente buscando um vazio original, isto é, o vazio ontológico, enquanto conceito em si, e também que não propriamente fazendo uso apenas do branco para expressar seus ideais, dificilmente se poderia tratar da questão do uso da cor absoluta ignorando as correntes modernas que utilizaram os monocromos como base para ideais de esvaziamento e “pureza”, ainda que este processo de esvaziamento fosse mais subjetivo e metafórico do que literal. Sobre a essência mesma já citada do Modernismo, ou seja, usar os métodos característicos de uma disciplina para criticar a própria disciplina, Greenberg aponta que

> O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo ou qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade. Pureza significava autodefinição, e a missão da autocrítica nas artes tornou-se uma missão de autodefinição radical. (GREENBERG, apud FERREIRA, COTRIM, 2001, P.102)

Dito em outras palavras, cabia ao artista moderno um esvaziamento de tudo que pudesse interferir no encontro do cerne de cada expressão artística, despindo-a de tudo o mais que não fosse ela própria em essência. Seguindo tal tendência, em relação à prática pictórica, chegou-se à conclusão de que o que tornava um objeto uma pintura era o binômio planaridade/cor. Assim, tudo o mais que não dissesse respeito a esses dois elementos deveria ficar de fora da pintura. Ao tentar eliminar

da tela o que seria excessivo e que não fizesse parte dela, aos poucos se percebe uma gradativa libertação, por parte dos pintores, de ideias como tridimensionalidade – especificidade da escultura e que, como tal, deveria ser relegada apenas para este campo – e narrativa – que seria constitutiva do campo da literatura, não devendo fazer parte das pinturas. Tridimensionalidade e narrativa, vistos por esse ângulo, seriam fatores externos que, ao serem incorporados à pintura, impediriam o adensamento de um pensamento mais aprofundado da mesma; que a desviariam de uma maior reflexão sobre o que ela mesma seria em si. Criticando esta visão apaixonada e defendida, sobretudo, por Clement Greenberg, que se consagrou como uma das grandes referências do período, Leo Steinberg adverte que tal análise é um tanto quanto reducionista no que concerne à comparação que se apresenta entre o pintor moderno e o pintor de períodos anteriores:

> É uma prática estéril, quando se trata de discutir a arte moderna, apresentar os grandes mestres como ingenuamente preocupados com truques visuais, enquanto se reservam para a arte moderna a um só tempo a honestidade superior de levar em conta o suporte plano da pintura e a disciplina intelectual mais madura de autoanálise. Toda arte de importância, pelo menos desde o Trezentos, preocupa-se com a autocrítica. A arte é sempre sobre arte, sejam quais forem suas preocupações. Toda arte original procura seus limites, e a diferença entre a antiga e a modernista não está no fenômeno de autodefinição, mas na direção que esta autodefinição toma. E essa direção faz parte do conteúdo. (STEINBERG, 2008, p.106)

Steinberg, então, não retiraria da arte moderna o conteúdo conforme parece propor Greenberg, em detrimento de uma exaltação do formalismo. É claro que o que se vê é uma mudança no eixo de conteúdo que viria a ser apresentado pela arte. Por mais que se retire narrativa, tridimensionalidade e outros fatores que remetam ao ilusionismo, o conteúdo ainda permanece, mesmo que não mais servindo ou dando base a uma leitura iconográfica. Mesmo que esta busca tratasse da pintura como um objeto artístico a partir de princípios principalmente formalistas, retirando uma série de outras camadas de informações e atributos que a pintura possuía durante o realismo, Kandinsky, já em 1911, não negava que mesmo elementos formais poderiam vir imbuídos também de conceitos que privilegiavam as qualidades simbólicas e expressivas da cor e até mesmo o valor espiritual do material pictórico. Deve-se esclarecer, portanto, que as colocações e apresentações de uma leitura greenberguiana do modernismo servem aqui, principalmente, para criar um pequeno panorama do caminho e do pensamento corrente que, aos

poucos, fizeram com que experimentos desenvolvidos por nomes como Henri Matisse [fig.6], Piet Mondrian, Pablo Picasso e outros pintores por excelência fossem se aproximando e convergindo cada vez mais para os conceitos de planaridade e extensão/expansão de campos de cor que podem ser percebidos de forma muito recorrente em diversas de suas composições.

Figura 6 - Henri Matisse
Red Room (*Harmony in Red*), 1908

A partir das colocações formalistas de Greenberg sobre a busca da pintura no período e já com o devido distanciamento histórico que se possui, não é de se estranhar que, aspirando ao esvaziamento de tudo que remetesse a algo que ela mesma não seria, num processo de busca ontológica, cada vez mais a pintura fosse caminhando rumo ao encontro do monocromo, que explora até o limite o binômio planaridade/cor. Conforme as palavras de Alexander Rodchenko, sobre suas obras em 1921: “Reduzi a pintura à sua condição lógica e expus três telas: vermelha, azul e amarela. Declarei: Acabou. Cores básicas. Todo plano é um plano e não existe mais representação” (RODCHENKO *apud* YVE-ALAIN BOIS, 2009, p.287) [fig.7]. Ainda declarando a morte da pintura a partir do esvaziamento total em apenas um

campo de cor única, outros artistas viriam a reafirmar e enfatizar a ação cromática de Rodchenko pelos anos que se seguiram, como Barnett Newman com seu *Who's afraid of Red, Yellow, Blue*, em 1966.

Porém, apesar de terem seu lugar importante na História da Arte, os monocromos de Rodchenko não foram os primeiros a surgirem e nem mesmo a decretarem este fim da pintura como forma de representação. Uma das obras mais reverenciadas deste período é, sem dúvidas, o famoso *Quadrado Negro* [fig.8] pintado por Kasimir Malévich, que também viria a ser reiterado diversas vezes pelo próprio artista em outras pinturas similares pelos anos posteriores. A pintura foi apresentada pela primeira vez na exposição 0-10, em Petrogrado, de dezembro de 1915 a janeiro de 1916, pendendo diagonalmente no canto da sala e próximo ao teto, de forma semelhante à tradicional posição ocupada por ícones russos. Parte do movimento suprematista, o pintor escreveu em 1916 que "o mundo da arte se tornou novo, não objetivo, puro" (HARRISON, 2000, p.50). Em contrapartida ao prenúncio do surgimento de algo novo, críticos do período associaram diretamente a pintura à morte, simbolizando seu "culto ao vazio, à escuridão, ao nada" (DANTO, 2006, p.171). De certa forma, assim como nas inúmeras visões acerca da morte da própria arte, todo início pressupõe o fim de uma etapa anterior, e, assim sendo, inovador como o *Quadrado Negro* foi, ao traçar novos paradigmas ao mundo da arte, Malévich também vinha contribuir para o encerramento de um importante ciclo no que concerne à pintura.

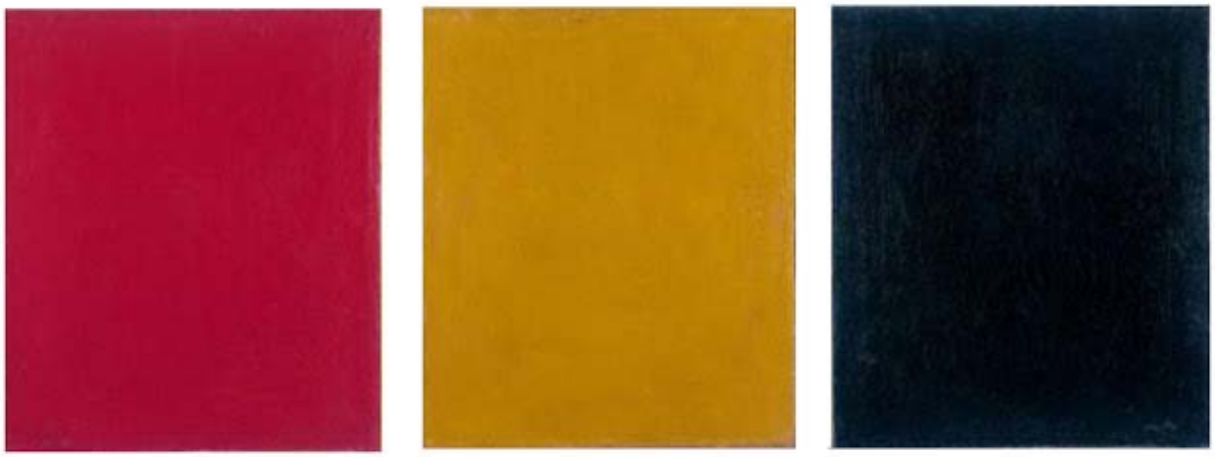

Figura 7 - Alexander Rodchenko
Pure Red Color, Pure Yellow Color, Pure Blue Color, 1921

A produção de Malévich está profundamente relacionada ao movimento suprematista surgido por volta de 1913 na Rússia, tendo o artista assinado em 1925 o manifesto *Do Cubismo ao Futurismo ao Suprematismo: o Novo Realismo na Pintura*, em colaboração com o poeta Vladimir Maiakóvski, com a sistematização teórica da corrente vanguardista. Movimento abstrato pautado, sobretudo, na simplificação das formas e no uso contido da cor, os experimentos suprematistas buscavam pesquisas formais e defendiam a pura visibilidade plástica, ancorando as bases para que o monocormo pudesse se instalar completamente, ao mesmo tempo em que viria a influenciar outras práticas artísticas como as correntes concretista e neoconcretista brasileiras.

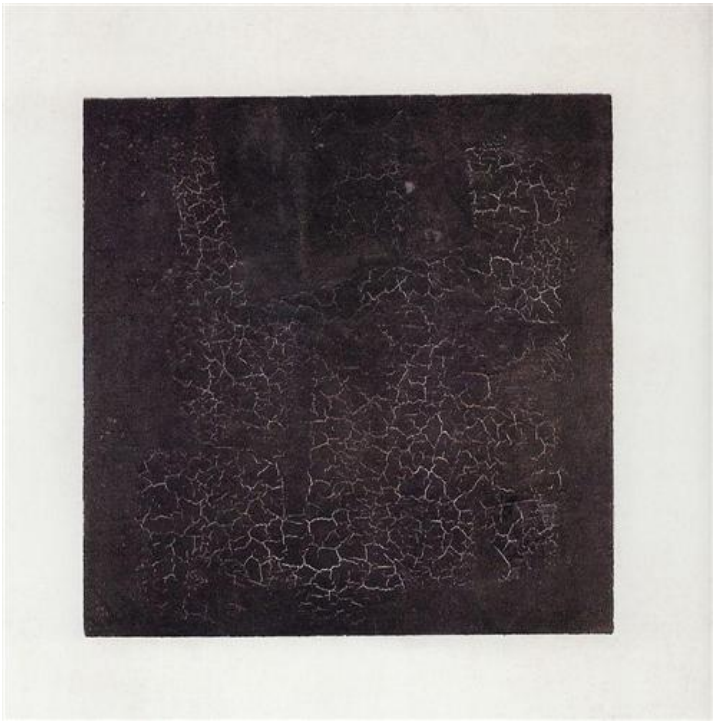

Figura 8 - Kasimir Malévich
Quadrado Negro (Black Square), 1915

Causando grande impacto, a obra de Malévich tinha por intuito reiterar que um quadrado nada mais era do que um quadrado, contrapondo toda uma herança material e imagética que vinha a partir das grandes composições alegóricas e realistas de períodos anteriores. Malévich estava interessado em construir um espaço estético plástico que dialogasse apenas com questões relativas ao próprio fazer pictórico. Mais do que isso, ao reduzir a pintura ao seu “grau zero”, Malévich

parece querer fazer tabula rasa, chegar ao estado primordial a partir do qual, esvaziada completamente de todo o excessivo quadro de imagens e referências que o passado criou, só restaria a ela atingir seu ponto de partida, voltar à sua origem primordial de cor (ou de não-cor) e forma. Contrário à espiritualidade proposta e dada à cor por Kandinsky, Malévich trata do tema de forma metódica, analisando a estrutura da imagem e a busca por uma "forma absoluta". No manifesto de 1915, afirma:

> Eu me transformei no zero da forma e me puxei para fora do lodaçal sem valor da arte acadêmica. Eu destruí o círculo do horizonte e fugi do círculo dos objetos, do anel do horizonte que aprisionou o artista e as formas da natureza. O quadrado não é uma forma subconsciente. É a criação da razão intuitiva. O rosto da nova arte. O quadrado é o infante real, vivo. É o primeiro passo da criação pura em arte. (MALÉVICH; MAIAKÓVSKI, 1925. *In* www.itaucultural.org.br)

Assim, as pesquisas empreendidas pelo pintor o levaram não apenas ao quadrado negro pintado sobre o fundo branco, mas a uma variedade de outras formas que compõem essa "série" monocromática, como o retângulo, a cruz, o círculo e o triângulo, que partilham das mesmas bases conceituais a partir de uma pequena gama de cores e simplicidade de formas.

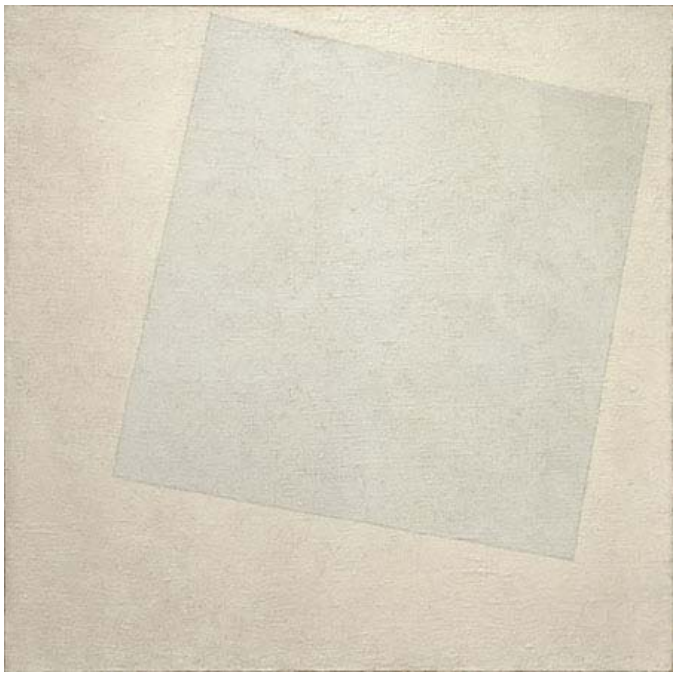

Figura 9 - Kasimir Malévich
Quadrado Branco Sobre Fundo Branco, 1918

Dentro do que concerne à ideia de um esvaziamento do plano pictórico aqui proposto, poderia se dizer que esta busca monocromática empreendia por Malévich o conduz à obra *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco*, de 1918 [Fig.9], que poderia ser o limite intransponível ao qual o monocromo poderia chegar, já que, neste caso, não se distanciaria nem mesmo do suporte sobre o qual é feito, já originalmente branco. A isso se pode somar toda a carga simbólica à qual a cor branca está associada, como visto anteriormente. Entretanto, cabe lembrar que ainda que a cor branca seja total na tela, é possível diferenciar claramente figura e fundo e aspectos de movimentação na composição, já que o branco, como todas as outras cores, também pode possuir diversas possibilidades tonais. A exacerbação e a importância dada à cor, muitas vezes relegada ao status de suporte básico às composições, parecem atingir seu clímax no *Quadrado Branco Sobre Fundo Branco*. Sendo assim, não é de se espantar que no mesmo ano em que o branco atinge um status supremo e total na composição de Malévich, o artista “anuncie” o fim do suprematismo por considerar o esgotamento de seu projeto. Após explorar repetidamente e completamente as bases conceituais erigidas para o Suprematismo e chegar na totalidade do branco, para onde mais poderiam seguir as pesquisas empreendidas pelo movimento?

Ainda que oficialmente esgotado poucos anos após sua fundação, característica comum a diversas correntes modernas, o Suprematismo e a busca pelo monocormo deixaram suas marcas. Defendendo a cor, Malévich reconhecia o caminho que havia aberto e instigava: “Emergi no branco. A meu lado, camaradas pilotos, nadem nesse infinito. Eu estabeleci o semáforo do suprematismo. Nadem! O livre mar branco, infinito, estende-se diante de vocês!”. De lá para cá, a sentença, ainda que não necessariamente na voz do artista, parece ter pairado no ar por diversas outras vezes, sendo ouvida e emitida também em várias outras produções: Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Robert Ryman, Ad Reinhardt e Alexandre Rodchenko, entre muitos outros, evocaram o semáforo de cores únicas dos monocromos e, alguns, até mesmo o próprio signo do branco em suas produções, nos mais variados sentidos e gerando a diferença onde pareceria haver maior similitude.

Sobre a construção simbólica e subjetiva por trás dos monocromos, ainda que muitos dos pintores que chegaram neste grau de saturação da cor reivindicassem

uma leitura puramente formalista de suas obras, para Paulo Herkenhoff, “os monocromos brancos revelam o mundo marcado por diferenças solitárias. O monocromo recarrega-se de significados simbólicos. Introduz questões como diferença, desejo, poder, racismo ou arte”. (HERKENHOFF, 1998).

Grande nome do período neoconcreto da arte brasileira (cujas origens distantes podem encontrar raízes na vanguarda russa), Hélio Oiticica também fez suas incursões pela monocromia branca, tendo toda uma série de obras que se assemelham, ao menos em princípio de composição, à tela branca de Malévich, a quem o próprio Oiticica faz referência direta quando afirma que

> O branco não é só um quadro de Malévich, o branco com branco é o resultado de invenção, pelo qual todos tem que passar; não digo que todos tenham que pintar um quadro branco com branco, mas todos têm que passar por um estado de espírito, que eu chamo branco com branco, um estado em que sejam negados todo o mundo da arte passada, todas as premissas passadas e você entra no estado de invenção. (OITICICA *apud* BRAGA, 2010, p.129)

Ao mesmo tempo em que Hélio Oiticica exalta o uso do branco, o reitera como signo da negação, associando-o ao mesmo esvaziamento que Anne Cauquelin prega. Porém, ainda que a partir da negação, o branco é colocado por Cauquelin sob um prisma paradoxal, já que, ao mesmo tempo que remete ao nada, o faz a partir de sua existência visual e de sua potência material, a partir de um jogo de contrastes, onde é a presença que evoca a ausência, fazendo o vazio ser percebido a partir do cheio da tela, da própria pintura enquanto meio,

> porque vemos o branco, vemos a tela branca [...] vazio e branco expõem de maneira sensível a presença de uma ausência deliberada. E, sem dúvida, temos nisso uma superioridade dessa forma do vazio que é o branco sobre a forma do “buraco”: com efeito, a forma do buraco faz referência ao cheio que ele cavou e que permanece dependente de suas bordas. Já o branco se apaga e apaga seu contexto em um “não”: não preencher, não fazer referência àquilo que o limita, desparecer e fazer desaparecer, esse é o ideal da pura presença. (CAUQUELIN, 2008, p.79).

Ainda que Malévich tenha sido um dos precursores do monocromo chegando a seu ápice pelo uso do branco (a não-cor por excelência), e por mais que diversos outros artistas tenham chegado ao uso da cor única pelos mais variados caminhos e processos, Yves Klein, sem dúvidas, foi um dos que mais se consagrou nesse empreendimento, não somente pelas infindáveis telas, papéis e demais suportes que pintou com uma única cor por, de acordo com ele mesmo, cerca de quinze anos

(KLEIN, 1961), mas por toda a revolução (azul!) que buscou empreender em sua prática artística. Prática esta que, por mais que incluísse um tom irônico e de gozação com o próprio mundo da arte e seus meandros, surgia como uma crença real e quase metafísica nas propriedades deste seu azul totalitário e impregnante, que deveria irradiar por todo o mundo – empreendimento ao qual tentou dar cabo em sua trajetória, interrompida pela morte precoce aos 34 anos. Klein buscava através de suas obras fazer com que, aos poucos, o mundo se tornasse em totalidade uma epifania da cor, seja com ações como “assinar” o céu e sua imensidão, seja em projetos não realizados como uma iluminação azul a ser incluída em um obelisco de Paris ou, ainda, tingindo as águas do próprio mar; e outros levados adiante como tomar completamente o céu de balões azuis em ocasião de um vernissage. Durante toda a trajetória deste poeta da cor, o que se percebe é a busca pela conversão, de dentro para fora, do mundo em uma poética do azul. Curiosamente, o mundo como totalidade azul foi algo que a própria ciência viria a afirmar, em abril de 1961 (período de atividade do artista), nas palavras de Yuri Gagarin, primeiro homem no espaço: “A terra é azul”.

As viagens de Yves Klein e sua iniciação na Ordem Rosacruz influenciaram de forma significativa na reflexão do artista sobre a monocromia, o imaterial e o vazio (FERREIRA, COTRIN, 2009). Buscando assumidamente o vazio como um campo de interesse para seu fazer pictórico e artístico como um todo, nas mais variadas vertentes, Klein se aproximou conceitualmente de correntes filosóficas orientais, além da própria filosofia e cosmogonia rosa-cruz, encontrando nestas as referências básicas para muitos dos fundamentos teórico-filosóficos que viriam a permear sua vivência/experiência artística.

Tendo assinado como seu primeiro monocromo o céu de sua cidade natal, Nice, a partir de um pressentimento que o faz compreender o mesmo céu de sempre como uma “massa enorme onde nada se move” (TORRES, 2008), Klein chegou a produzir e patentear em 1956, junto a uma indústria de pigmentos puros, seu próprio azul, o *International Klein Blue* (IKB), com o qual preencheria na totalidade muitas de suas pinturas monocromáticas posteriores. A criação do IKB não foi apenas uma estratégia artística conceitual de criação. De fato, Klein queria encontrar um tipo de pigmento que não perdesse na pintura suas propriedades originais, já que, ao ser misturado com os aglutinantes do mercado, o pó incandescente se tornava baço,

perdendo o valor cromático. Junto aos proprietários de uma loja de pigmentos puros, Klein desenvolveu uma pesquisa técnica pela qual conseguiu identificar uma substância capaz de fixar o pigmento no suporte de forma a não alterar sua granulagem. Em meio às pesquisas, descobriram que ao misturar ao puro pigmento 95% de álcool etílico, ou álcool industrial, o acetato de etil, no qual uma resina transparente – M-Rhodopas – seria previamente diluída, conseguiriam fazer com que o pigmento se mantivesse, na superfície, da mesma forma que em seu estado natural, conservando sua vibração. A partir de tais descobertas, chegou-se ao IKB, pigmento potente, logo patenteado pelo artista, que era um azul ultramar de saturação máxima, que viria a ser chamado por Pierre Restany, teórico que acompanhou de perto a trajetória de Klein, de “estrutura interna infalível”.

Este empreendimento científico, que coloca Klein numa postura bastante similar à da corrente conceitual que viria a surgir (levando Joseph Kosuth, grande nome deste segmento artístico, a considerá-lo um dos precursores da arte conceitual), ao mesmo tempo o distancia de seus contemporâneos do expressionismo abstrato, já que o que está em questão vai muito além do tipo de pensamento que levou Jasper Johns, Mark Rothko e outros a se aventurarem pela cor. De acordo com Restany, o *International Klein Blue*

> representa para ele a revelação, é o suporte de intuições que não se encerram em fórmulas, o veículo de grandes emoções, a imagem captada do firmamento e da intimidade do mundo, a lembrança dessa dimensão “imaterial” do universo. (ARGAN, 1992, p.669)

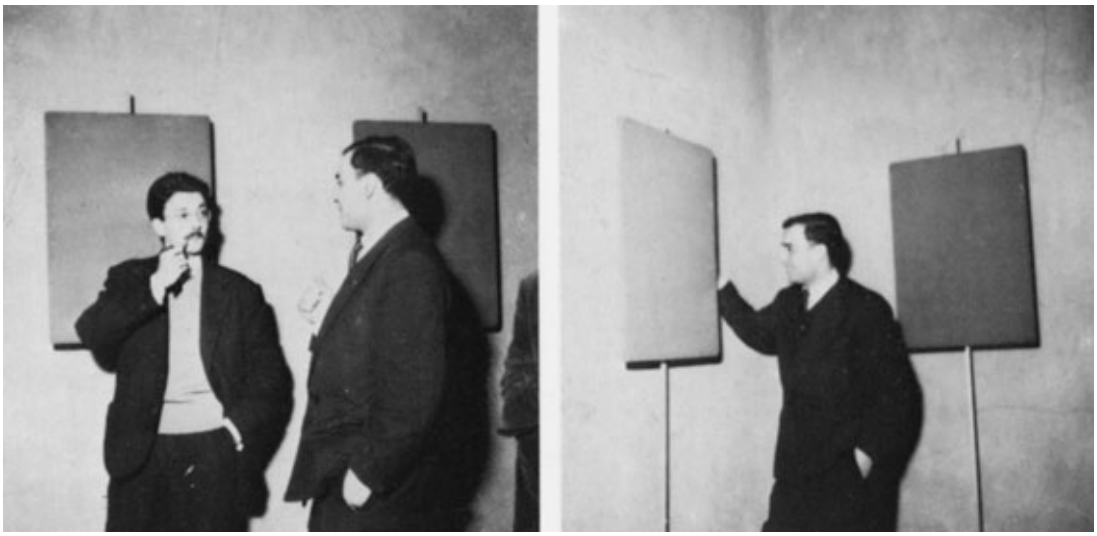

Figura 10 - Yves Klein
Monochrome Propositions: Blue Period.
Galeria Apollinaire, 1957

Em 1957, Klein expôs na Galeria Apollinaire, nada menos do que onze monocromos de formatos idênticos, afastados a 20cm das paredes [fig.10], o que gera uma sensação de expansão completa do azul pelo espaço expositivo, uma verdadeira "impregnação" da cor por todo o ambiente. Por mais que aqui pareça que Klein está lidando com aspectos que se relacionam a um ambiente "não vazio" (para não cair na armadilha de simplesmente contrapor a ideia de vazio a cheio, já que os conceitos não são meramente antônimos), é importante ressaltar que o que se vê é a descoberta de um ambiente imanente, cuja propagação da cor vibrante geraria uma sensação de infinitude, o que não deixa de ser uma grande ode ao vazio. Esta ode é dada pela relação da ideia de infinitude ao conceito de vazio, considerada em muitos estudos científicos e filosóficos, como no sistema proposto pelos estoicos. A partir da definição do vazio como presente no lado de fora do mundo, ou seja, no próprio infinito do universo, os estoicos relacionam a potência do vazio à infinitude do universo. Nas palavras de Diógenes Laercio, "o mundo, portanto, é finito; o vazio, infinito" (CAUQUELIN, 2008, p.31). Na exposição em Milão já é possível notar o jogo que Yves Klein faz ao criar toda esta ambientação: para tratar do vazio, o artista começa a sedimentar as bases pelas quais o conceito poderá ser construído, preenchendo-o pelas fronteiras, por suas margens, estratégia comum e praticamente necessária à institucionalização do vazio, como será visto no próximo capítulo. Para não desviar demais o foco e determo-nos na produção dos monocromos, aqui é importante observar o jogo de vazio/não-vazio e presença/ausência no qual Klein sempre se arriscou.

Esta relação de ausência/presença já se explicitava anos antes, desde a obra (seria uma obra?) com a qual ingressou definitivamente no circuito artístico: *Yves Peintures*, de 1954 [fig.11, 12, 13 e 14]. Esta cria por si só uma gama tão grande de possíveis interpretações que seria praticamente impossível apontá-la com uma denominação única enquanto expressão artística e até mesmo objeto de arte. Anos após ser recusado com seu primeiro monocromo no salão de 1946, dedicado à arte abstrata, Klein viu, em 1951, Rauschemberg inaugurar uma exposição de quadros brancos, o que considerou um marco na História da Arte. Não desistindo do intento que viria a marcar toda sua vida artística e lhe daria um lugar único na História da Arte, Klein "lançou", numa pequena tiragem de 150 exemplares, um livro cuja estrutura assemelha-se muito a um catálogo de exposição ou compilação de

reprodução de obras. Com dimensão de 24 x 19 cm, um local de impressão (Madri) bem definido e impressão em papel branco de alta gramatura, tudo indica que *Yves Peintures* é uma publicação que faz referência a alguma exposição ou pelo menos à parte da produção do artista. Após três páginas com o que seria um texto de apresentação (linhas pretas horizontais organizadas na forma “de parágrafos”, começando pela palavra “prefácio” e finalizando na assinatura de Pascal Claude, amigo de Klein), o que se segue é uma dezena de pranchas com retângulos coloridos afixados no livro. Ao folhear o livro, automaticamente o “leitor” faz uma projeção das pinturas originais, crendo que o que se vê ali são apenas as reproduções daquelas. Porém, ao se dar conta de que as medidas informadas em cada prancha correspondem exatamente às “reproduções” ali presentes, Klein atira seu leitor num abismo insolúvel, onde a falta de maiores esclarecimentos gera a dúvida sobre a propriedade do que se tem em mãos. Obra de Arte? Livro Objeto? Catálogo fictício de uma exposição inexistente? Por mais que se busque uma resposta definitiva para a questão, a mesma circulará por todos os termos não se concluindo em nenhum, chegando sempre a um vazio de definições, já que, ao mesmo tempo em que pode ser tudo isso, pode também não ser nada disso, por conta deste jogo de afirmações e negações com os quais o artista sedimenta tão bem sua incursão por esta poética do vazio vinda da imanência do monocromo. Percebe-se o monocromo como disparador de outra relação com o espectador. Ainda que ocupe um lugar central em *Yves Peintures*, as pinturas monocromáticas tem papel coadjuvante dentro do processo complexo de significações ao qual estão inseridas.

A partir destas e de outras obras, o monocromo em Klein atinge o auge de sua redenção. Após receber repetidamente uma carga niilista e ser associado diretamente à leitura de fim e morte da pintura, como para Malévich (ainda que este reiterasse também um recomeço) e Rodchenko, que viram no uso da cor única – preto e branco no caso do primeiro; azul, vermelho e amarelo no segundo – o esvaziamento total da pintura, sua redução ao grau zero que encerraria de vez todo um percurso na história da arte a partir de uma lógica extremamente racionalista e autocrítica acerca do fazer pictórico; em Yves Klein o monocromo e até mesmo este grau zero são ativados positivamente em associação às próprias forças do vazio,

sendo redimidos de todo entorno negativo que pode ser relacionado a seu uso pelas correntes de vanguarda.

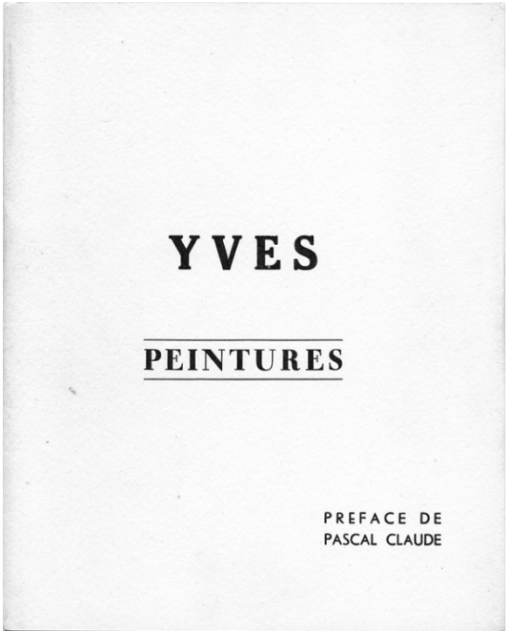

Figura 11

Figura 12

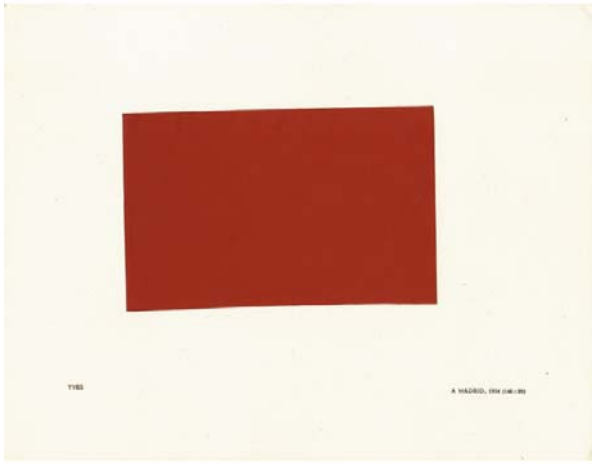

Figura 13

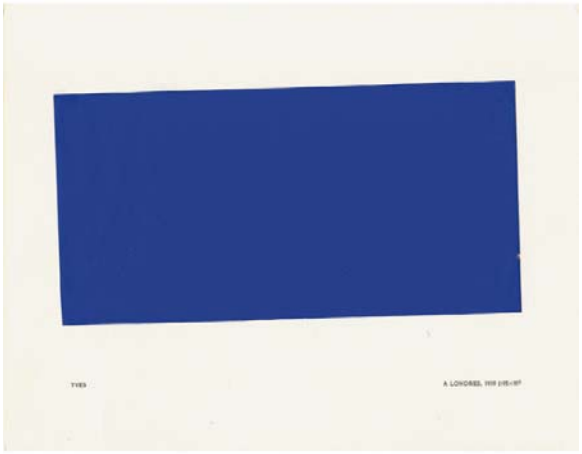

Figura 14

Yves Klein
Yves Peintures, 1954

Klein não adota o vazio apenas como um motivo para sua produção artística: empreendendo diversas atitudes acerca do tema, cada vez mais mescla sua prática artística com a própria vivência, causando uma sobreposição de sua arte com sua própria experiência. Mais do que produzir obras que reivindiquem o vazio, Klein acredita completamente na potência do mesmo, chegando a fazer afirmações inflamadas como a de que considera que “no coração do vazio, como no coração do homem, as chamas ardem”. Enxerga no vazio – extrapolando os próprios limites do monocromo – uma possibilidade real para a pintura, para arte e para o próprio artista, vindo a questionar, inclusive, se

> o artista do futuro não seria o que expressa por meio do silêncio, mas eternamente, uma imensa pintura à qual falta qualquer senso de dimensão?
>
> Os frequentadores das galerias – sempre os mesmos, assim como os outros – carregariam essa imensa pintura em sua lembrança (uma lembrança que não deriva de modo algum do passado, mas é ela mesma cognoscente da possibilidade de ampliar infinitamente o incomensurável, dentro do alcance da sensibilidade indefinível do homem). É sempre necessário criar e recriar em uma constante fluidez física, a fim de receber a graça que permite a criatividade positiva do vazio. (KLEIN *in* FERREIRA; COTRIN, 2009, p. 60)

Ainda que a História da Arte tenha em seu percurso um capítulo especial dedicado à busca monocromática por décadas, e que grandes nomes dos mais variados campos, da teoria à crítica da arte, o endossem enquanto forma legítima de produção a partir de várias leituras, qualificando-o e dotando-o tanto de valores formais e históricos quanto estéticos, o assunto não é unanimidade no que se refere à sua importância artística. Há quem afirme enfaticamente o grande engodo de que se trataria esta produção, bem como a ausência de critérios legítimos ou ao menos relevantes para esta vertente da pintura, associada ao “vale-tudo” ao qual a arte contemporânea é, por muitas vezes relacionada. No livro *O Enigma Vazio – Impasses da Arte e da Crítica* (2008), Affonso Romano de Sant’Anna estuda diversos capítulos da produção artística mais recente a fim de fazer o que chama de ultrapassar a crença em tantas “obras insignificantes e tantas alucinações críticas”. Dentro de suas ácidas colocações, que não poupam grandes artistas, teóricos e críticos, o escritor dedica todo um capítulo ao branco sobre o branco, o que seria, em sua opinião, o sintoma de uma legítima aporia. Ao apontar para a relação que muitos críticos travam com outros campos como as religiões orientais ao tratar do assunto, citando o ensaio de Barbara Rose – *Le Monochrome: De Malevich à*

aujourd'hui, publicado em 1994 em paris –, Romano critica o uso de disciplinas de fora da arte para pensá-la, afirmando que

> o conteúdo místico está presente em todo o ensaio, seja ao se referir ao 'ocultismo teosófico' de Kandinsky, [...] seja mencionando o pensamento rosacruz de Yves Klein, ou lembrando que Klein, Armand e Pascal aderiram à onda mística dos anos 60. [...] Mais uma vez são trazidos elementos de uma outra série para validar a série artística. Lembre-se, uma vez mais, que ainda não se elaborou um imprescindível estudo da apropriação confusa e precária que, nos anos 60, o Ocidente airosamente fez de correntes místicas orientais, repetindo o que havia feito no final do século XIX. (SANTANNA, 2008, p.247-248)

A crítica, por mais coerente que possa parecer a princípio, desconsidera os efeitos que tal mística oriental provocaram na produção do período, fosse a partir de uma leitura superficial ou não. Não poucos historiadores concordam com a necessidade de uma análise da arte de forma conjunta a fatores sociais, visto que a forma com que os artistas se colocam na sociedade também interfere diretamente em suas produções, como no próprio exemplo citado inicialmente neste capítulo, em que uma série de mudanças na transição da Idade Média para a Moderna trouxe consequências e significações também no meio artístico. Pensando novamente na pintura chinesa, debatida no capítulo anterior, percebe-se o quanto a religiosidade influencia diretamente em sua composição pictórica, assinalando não apenas ideais de proporção e perspectiva, como também questões de preenchimento ou não preenchimento da superfície do quadro. Ou seja, se é lícito (e quase necessário) analisar a produção oriental a partir dos conceitos e da influência que a religião – fator externo à produção artística – lhe conota, por que não seria, da mesma forma, permitido fazer o mesmo com as pinturas de monocromos dos anos 60, se elas foram muitas vezes influenciadas, também por estas mesmas correntes, ainda que elas possam ter chegado em território ocidental de forma ingênua? Tentar buscar o entendimento do monocromo a partir unicamente da leitura formalista o aprisiona em um limbo conceitual ao qual o mesmo não aspira, pois, ainda que lidando com a ausência e o vazio, o que se costuma ver nestas tomadas de posição por parte dos artistas é toda uma carga preenchida à margem da pintura em si. Além disso, vários outros momentos históricos, a própria religião foi utilizada diversas vezes como, senão um sintoma, ao menos um incentivador da produção artística, como na própria Idade Média, na qual a Igreja por muitas vezes determinou as condições sob as quais os artistas construiriam suas obras. Tal esquema pode até não

necessariamente influenciar em questões formais, exceto por algumas exigências de usos de cor e pigmentos, como se sabe, mas fundam bases sobre as quais grande parte da prática artística do período foram definidas. Trazendo a questão para a prática do monocromo, parece um equívoco que o mesmo seja criticado por agregar em si o contexto ao qual seus criadores estavam.

Sobre uma possível leitura ingênua ou, conforme coloca Romano, "confusa e precária" de tais correntes orientais, é válido lembrar o livro *Orientalismo* (2007), escrito por Edward Said, que trata exatamente da visão ocidental acerca do Oriente, ou, como ele mesmo diz, do Oriente como uma invenção do Ocidente. Conforme colocado na publicação,

> Não se deve supor que a estrutura do Orientalismo não passa de uma estrutura de mentiras ou de mitos que simplesmente se dissipariam ao vento se a verdade a seu respeito fosse contada. [...] Afinal, qualquer sistema de ideias capaz de permanecer imutável como conhecimento passível de ser ensinado (em academias, livros, congressos, universidades, institutos de relações exteriores) da época de Ernest Renan, no final da década de 1940, até o presente nos Estados Unidos deve ser algo mais formidável do que uma simples coletânea de mentiras. O Orientalismo, portanto, não é uma visionária fantasia europeia sobre o Oriente, mas um corpo elaborado de teoria e prática em que, por muitas gerações, tem se feito um considerável investimento. (SAID, 2007, p.33)

O filósofo Georges Didi-Huberman afirma que o próprio Ad Reinhardt deu margem a toda uma série de interpretações mais ou menos místicas de suas pinturas monocromáticas (DIDI-HUBERMAN, 2010). Ao mesmo tempo em que se faz consciente de uma trajetória histórica para seus monocromos – "O único objetivo em 50 anos de arte abstrata é apresentar a arte como a arte, e como nada mais... tornando-a mais pura e mais vazia, mais absoluta e mais exclusiva" (AD REINHARDT *apud* DANTO, 2006) –, o pintor acreditava fervorosamente que suas pinturas foscas, pretas, quadradas, constituíam a essência mesma da arte. Em seus escritos, traz traços evidentes de uma memória religiosa ao falar da própria produção a partir de expressões como "ícones sem imagens", que fariam referência ao culto bizantino e à interdição mosaica da representação figurada. A imagem de abertura que tais pinturas negras trazem são relacionadas a significações do além, de uma espécie de aura que a elevaria, fazendo-a transcender a uma condição bastante superior àquela expressada pela análise somente formalista.

Entretanto, mesmo que se resolva a questão da leitura religiosa que tanto incomoda Romano, há diversas outras particularidades dos monocromos que os

fariam ser vistos de forma qualitativamente menor, como o fato de que o entendimento sobre ele e sua recepção se daria muito mais por meio de uma extensa análise e chancela da crítica do que pelo embate direto com a obra[11], e a comparação com diversos outros monocromos que foram relegados a meras piadas e não a obras de arte como os de Malévich, Arman e Klein. Ainda segundo Romano,

> Uma das questões que os teóricos têm evitado (ou não detectaram) é saber por que certas "brincadeiras", "boutades" viraram obras de arte e outras não. Por que Alphonse Allais (que Duchamp admirava), com seu monocromo totalmente branco – Primeira comunhão de jovens cloróticas num tempo de neve – e o seu Colheita de tomate nas margens do Mar Vermelho por cardeais apopléticos [...] continuam exilados no espaço do humor? (SANT'ANNA, 2008, p.249)

Diferentemente do afirmado pelo autor, Arthur Danto não evitou a questão: sob o título "O museu histórico da arte monocromática", Danto dedica todo o capítulo nove de seu *Após o Fim da Arte* à questão dos monocromos. Quase ao fim desta seção, trata exatamente da diferenciação dos monocromos consagrados pelos artistas quem vêm sendo estudados aqui para aqueles tidos como piada, chegando a citar, inclusive, a mesma pintura apontada por Romano no trecho destacado acima. Ao exemplo das virgens em vestimenta de comunhão, Danto soma ainda a engenhosa descrição de Sõren Kierkegaard de uma pintura completamente vermelha da qual se diz tratar da superfície do Mar Vermelho depois que os israelitas o atravessaram e que as forças do Egito foram afogadas[12]. O próprio Danto assume não ter dado o valor devido às pinturas monocromáticas, em parte por pensar nelas (como no caso de Kierkegaard) como uma ocasião para ironias

[11] Por esta consideração, se excluiria não apenas a qualidade dos monocromos, como também de grande parte da produção artística criada a partir do pós-modernismo.

[12] A pintura já havia sido utilizada por Arthur Danto na anedota usada para abrir a questão filosófica que ele destrincha em seu livro *A Transfiguração do Lugar Comum*. Na verdade, para entrar na questão de obras de arte que não são indissociáveis de objetos comuns (não artísticos) a priori, Danto se vale, enquanto exemplo, de uma exposição fictícia monocromática na qual todas as obras seriam apenas quadrados vermelhos, visualmente similares entre si. Para compor tal exposição, além do quadro de Kierkegaard, Danto coloca em seu panorama uma obra "simbólica" que representaria o estado de espírito de Kierkegaard, outra que, num jogo de palavras, representaria uma praça de Moscou (*Red Square*), um exemplar minimalista de arte geométrica, uma pintura metafísica sobre o conceito de Poeira Vermelha do Nirvana, uma natureza morta chamada de *Toalha de Mesa Vermelha*, uma tela preparada com zarcão que viria a receber uma pintura de Giorgione e, por último, um mero artefato, um objeto não artístico. A partir deste panorama, Danto abre a questão que será esmiuçada em todos os capítulos subsequentes de seu livro. Ainda que tal exposição não passe de uma anedota, os diversos exemplos acabam por abrir, ainda que ironicamente, diversas possibilidades reais de leitura e significações que o uso do monocromo pode abranger em algumas de suas mais variadas vertentes de composição.

vagamente filosóficas – posição muito similar à de Romano. Danto, no entanto, segue com seu relato, no qual partilha com o leitor o encontro que teve com Marcia Hafif, pintora monocromática que se mostrou líder de toda uma escola de monocromatistas. A partir deste encontro, Danto teria aprendido muitas coisas e, inclusive, se aberto à ampla gama de possibilidades que poderiam se apresentar no que ele anteriormente descartaria como simples quadrados vermelhos. O autor sentencia, até mesmo, que foi sua própria análise sobre o que diferenciaria tantos quadrados vermelhos que viria a colocá-lo definitivamente no caminho da crítica de arte.

Ao analisar as particularidades de uma pintura monocromática, o filósofo traça uma série de questionamentos que afirmam que há, naquelas, certas particularidades que a tornam únicas, particularidades normalmente relacionadas, sim, a seus próprios percursos históricos, mais do que formais, mas que nem por isso invalidam a qualidade de tais composições. Em resposta ao questionamento aqui apresentado anteriormente, percebe-se que na produção contemporânea, o contexto no qual se insere determinada obra e sua presença no “mundo da arte” (para tomar de empréstimo um conceito cunhado também por Danto) se torna, sim, fator de relevância para a análise de um objeto artístico, já que “nosso envolvimento estético com obras de arte visual deriva daquilo que se pode, com Malévich, cautelosamente chamar fatores ‘não-objetivos’, ou, em todo caso, não-perceptuais” (DANTO, 2006, p.189). É claro que, por si só, esta afirmação não invalidaria a qualidade artística dos exemplos citados por Romano e Danto, já que a ironia também se apresenta como um fator não-objetivo e um possível gatilho disparador da produção artística, como se vê em parte da produção de Marcel Duchamp. Mas afirmar o contrário, que obras monocromáticas são desprovidas de valor, torna-se tão reducionista quanto a própria afirmação de que todas as obras com estas mesmas características têm igual valor. Danto encerra a questão afirmando que “toda pintura monocromática deve ser abordada em seu próprio contexto, e tida como êxito ou fracasso em função da adequação com que ela incorpora o sentido pretendido” (*idem, ibidem*, p.190). Sobre isso, Danto também se posiciona a respeito da relação das pinturas monocromáticas com a ideia de morte da pintura e da própria arte, afirmando que as duas coisas só podem ser associadas se, novamente, for levado em consideração o contexto. Estabelece-se, assim, um paradoxo

essencial entre os monocromos de Malévich e os de Yves Klein. Mesmo que ambos possam reivindicar o esvaziamento da tela pelo campo de cor, enquanto o primeiro afirma, sim, o encerramento de um percurso para a pintura através de uma redução da mesma até seu limite intransponível, o segundo reafirma a ampliação da pintura, sua tomada imanente de todo o espaço expositivo, a partir da ativação e positivação do monocromo.

Portanto, pode-se afirmar que há nos monocromos uma dupla sorte de fatores que o remetem ao ideal de esvaziamento: se, por um lado, cabe perfeitamente uma leitura formalista associada às diversas correntes modernas que buscaram a especificidade da pintura, encontrando na planaridade e na cor única seu objeto máximo, não se deve excluir completamente uma memória cultural que acabe por permitir outra leitura (seja essa pelas vias da religião, das relações entre cor e símbolos etc), mesmo que esta possa parecer dissonante do momento histórico pelo qual a arte estaria passando. Ainda que seja completamente aceitável que tente se pensar na produção de um objeto puro, torna-se difícil ignorar que o olho com o qual o próprio artista e, ainda mais, o espectador vê a obra não são completamente puros, trazendo consigo toda uma carga de significação e referências que nem sempre se pautam unicamente em questões formais. “Todo olho traz consigo sua névoa, além das informações que poderia num certo momento julgar-se o detentor” (HUBERMAN, 1998, p.77).

2.2 **O tridimensional – um vazio pleno**

“Malevich foi enterrado em um esquife ‘suprematista’, e em uma fotografia do funeral vê-se o quadrado negro, posicionado como um ícone da Madonna” (DANTO, *ibidem*, p.185). A frase de Danto sobre a morte do pintor russo traz uma curiosa imagem: a do esquife “suprematista”. Possivelmente, o autor está mais fazendo uma associação entre a forma do caixão no qual o corpo de Malevich repousa e as formas básicas e geométricas pelas quais o suprematismo ficou marcado do que, de fato, afirmando o próprio caixão como um objeto “artístico” da vanguarda russa. Pelo que é possível perceber pelas imagens que chegam até nós [Fig.15], o caixão

utilizado para dar o último repouso ao corpo do pintor é dotado, realmente, de uma maior simplicidade de formas, tendo sido possivelmente uma homenagem póstuma a ele e à sua produção, da mesma forma que o quadrado negro foi colocado na parede sobre sua cabeça. Independentemente dos fatos históricos, a imagem evocada por Danto de um esquife suprematista junta diretamente dois conceitos bastante pertinentes a esta pesquisa e que, por várias leituras, relacionam-se também entre si: o vazio e a morte – tanto a morte por si só quanto, na discussão aqui elaborada, as diversas mortes pelas quais passou a arte. O quadro simbólico que se forma a partir da relação entre um esquife (signo de morte) e um objeto escultórico foi também convocado por Georges Didi-Huberman no já citado livro “O que vemos, o que nos olha” para definir dois tipos de sujeito e processos de olhar, que podem trazer uma profunda reflexão tanto sobre as formas de visibilidade quanto, ainda, sobre a forma de recepção de obras de arte como as da produção minimalista.

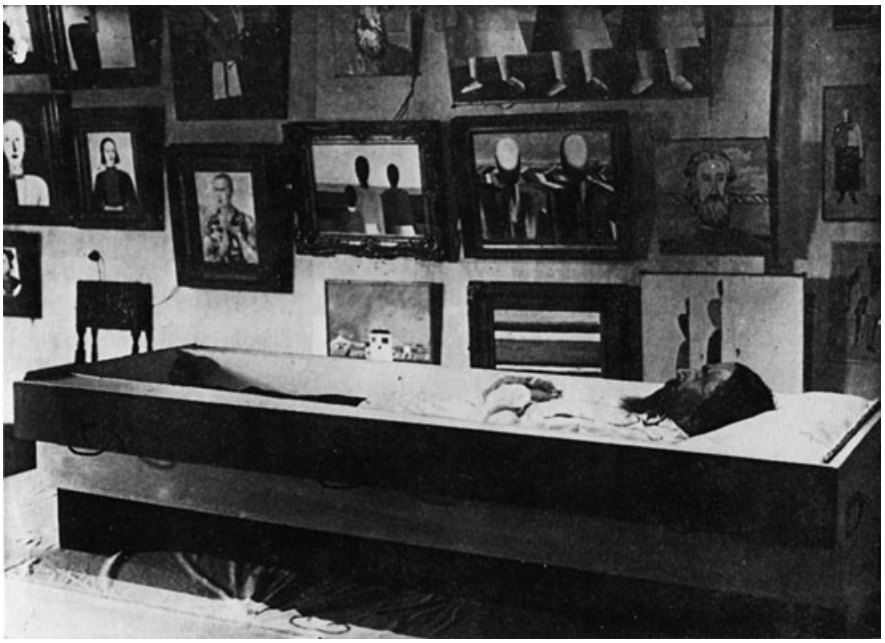

Figura 15 - Velório de Kasimir Malévich, 1935

Huberman fala de dois tipos de sujeito a partir de suas formas de olhar e ver o mundo a sua volta: o homem da crença e o homem da tautologia. Para entender melhor a diferença de conceitos estabelecida pelo autor entre ambos, faz-se necessária a percepção de Huberman de que, em todo objeto ou coisa vista pelo

sujeito, há um movimento inverso, onde o indivíduo também seria “olhado” de volta pela própria coisa. Assim, o ato de ver nunca se configuraria como uma ação de via única. Desde o momento em que se olha para alguma coisa, existe todo um caminho inverso de informações e possibilidades que se voltam de fora para dentro do próprio indivíduo. Este retorno, entretanto, pode ser compreendido de diferentes maneiras a partir da relação que este indivíduo trava com o objeto.

O homem da crença seria aquele que, inevitavelmente, à menor brecha, ao se deparar com um objeto, traria a partir de seu olhar tudo que o mesmo convoca para além de si mesmo, aglutinando uma série de outras imagens possíveis oriundas da única forma visualizada. O homem da crença, diante da imagem e da presença de um túmulo, por exemplo, não recebe apenas a visualidade do objeto geométrico e oco que se constitui à sua frente, mas também toda uma compreensão de tal objeto como algo maior e mais profundo do que ele simplesmente poderia vir a ser por sua mera constituição física. A visão de tal imagem evoca, no homem da crença, um processo de negação do cheio: ainda que haja uma forma aparentemente sólida, o túmulo é, sim, um objeto vazio que, nesta condição, é dotado da possibilidade de reter em si um corpo. Corpo este que também está, em si mesmo, esvaziado de sua capacidade de conter vida. O homem da crença lida até mesmo com o vazio de forma bastante peculiar, como narrado no episódio bíblico em que os apóstolos correm ao túmulo de Jesus e, ao se depararem com o espaço sem o corpo de seu mestre, com uns poucos panos jogados aqui e ali, o tomam como elementos indiciais e leem nesta informação toda uma carga de significados que não necessariamente seria possível apreender por qualquer sujeito a partir da simples visão da gruta vazia. Vê-se que, para o homem da crença, até mesmo o mais completo vazio pode ser completamente preenchido de um poder discursivo que está em cada pequeno espaço de sua extensão.

Já o homem tautológico reafirmaria, segundo Huberman, a própria presença da coisa em si, muitas vezes ignorando qualquer significação que a mesma possa trazer consigo. Desta forma, o túmulo, para ele, nada mais é do que um objeto sólido, cheio, simplesmente aquilo que se vê. Tal atitude viria da decisão (muitas vezes inconsciente, outras não) por se manter na superfície das coisas, permanecer restrito às extensões de seus volumes visíveis enquanto tais, relegando todo o resto à simples inexistência. Huberman vê nesse processo de se fixar na tautologia uma

dupla espécie de horror: ao mesmo tempo em que se percebe o já conhecido conceito de *horror vacui*, opera-se novamente (como no homem da crença) um processo também de horror ao cheio:

> Notar-se-á que há nesta atitude uma espécie de horror ou de denegação do cheio, isto é, do fato de este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a nós, mas morto, e deste modo cheio de uma angústia que nos segreda nosso próprio destino. Mas há também nessa atitude um verdadeiro horror e uma denegação do vazio: uma vontade de permanecer nas arestas discerníveis do volume, em sua formalidade convexa e simples. Uma vontade de permanecer a todo custo no que vemos, para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que faz receptáculo (e concavidade) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda sua substância. Essa atitude – essa dupla recusa – consiste, como terão compreendido, em fazer da experiência do ver um exercício da tautologia: uma verdade rasa ("essa tumba que vejo não é senão o que vejo nela: um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento...") lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e bem mais temível ("a que está ai embaixo...") (HUBERMAN, 2010, p.39)

Essas duas possibilidades de compreender os próprios atos de olhar e ver parecem se tornar bem úteis quando se pensa em décadas de tentativas de simplificar a produção artística em sua superfície física quando, na verdade, tal processo se tornava cada vez mais complexo e intrincado em sua esfera não material. Ao mesmo tempo em que se esvazia paulatinamente o objeto artístico, se preenche compreensivelmente a "obra" de arte, seja a partir de conceitos, pensamentos, impressões etc.

Voltando ao panorama já apresentado sobre a arte pós-moderna para tratar, ainda que em linhas gerais, das mudanças operadas nas obras de arte tridimensionais, sob a mesma égide de ideais que fora discutida para a pintura, verifica-se que, se, por um lado, a pintura moderna caminhou em direção ao uso da cor e da planaridade como forma de encontrar sua especificidade, a escultura fez percurso semelhante, despindo-se cada vez mais de tudo que pudesse vir a corrompê-la em sua "essência", abrindo mão do pedestal (da mesma forma que a pintura excluiu a presença da moldura) sobre o qual fora apresentada por séculos, para se tornar apenas objeto. E objeto elevado à máxima potência, simplesmente objeto disposto no espaço, a priori. Desde as vanguardas modernas, cada vez mais se foi tendo consciência da escultura enquanto forma tridimensional no espaço a partir de uma progressiva reafirmação de sua "objetidade", para citar o termo cunhado por Michael Fried.

Entretanto, foi a partir dos anos 1950 que a escultura – ou pelo menos o que se entenderia até então pelo então já velho conceito de escultura – começou a convergir de forma ainda mais drástica para o que aqui tem sido visto como um esvaziamento de fatores externos na produção artística e que a faria até mesmo ter que abrir mão do próprio conceito de "escultura", o que se deu através de uma paradoxal aproximação com a pintura, relação que havia sido negada tão enfaticamente nas décadas anteriores. Com os empreendimentos da pintura para negar a possibilidade de ser uma "janela do mundo", termo pelo qual era conhecida desde os períodos mais antigos, não se poderia mais falar de um espaço interior da pintura. Com a ausência de moldura, de narrativa e de perspectiva, cada vez mais ficava inconsistente tratar de um espaço interno de composição, visto que não era mais possível, como antes, a dissociação entre o dentro e o fora do espaço pictórico (algo que era perfeitamente simples quando a moldura se apresentava como marco divisor de ambos os domínios, com uma série de estratégias criadas especificamente para levar à convergência cada vez maior para dentro da realidade interna de um quadro [13]). Essa negação interior da pintura faz surgir, concomitantemente, a afirmação da exterioridade da mesma. A partir do momento em que a pintura se torna um campo para o embate de cor, formas e outras características similares, cada vez mais ela parece se tornar um objeto no espaço, aproximando-se de uma possível condição escultórica, já que sua materialidade (seja a tela ou qualquer outro suporte utilizado para a aplicação da tinta) é dotada de um volume que cria uma presença no espaço onde se localiza, fazendo com que fique cada vez mais difícil uma distinção clara entre o que é pintura e o que é escultura, ainda que tal proposição pareça ser contraditória e solapar todo o empreendimento modernista tal como lido e defendido por Clement Greenberg, que via no uso de campos de cores e de planaridade a solução para a busca da especificidade da pintura. Esta possível indissociação faz parte da principal crítica (empreendida principalmente por Leo Steinberg) ao modelo greenberguiano de análise da pintura modernista. Na busca por se tornar cada vez mais nada além do

[13] Como sugere Lorenzo Mammi: "Até a mais simples das molduras lança mão de uma série de recursos que se tornaram convencionais a ponto de não serem percebidos conscientemente: o corte diagonal das juntas, que sugere uma convergência para o interior dos quadros; o recuo progressivo dos planos, ainda mais se graduado pelas modinaturas chanfradas e pelo *pass-partout,* nos permite mergulhar aos poucos na imagem. Nos pedestais dos monumentos, a gradual redução da escala responde à mesma exigência de afastar a obra do espaço comum. A simplicidade dessas convenções esconde séculos de refinamentos e simplificações progressivas". (MAMMI, 2012, p.57)

que simplesmente pintura, os caminhos percorridos pictoricamente teriam feito, segundo esta visão, com que paulatinamente a pintura fosse se aproximando de sua condição de objeto. Esta acaba sendo uma das bases pelas quais o termo escultura começa a se tornar problemático, sobretudo quando se analisa a produção artística a partir dos anos 1950, quando, segundo David Batchelor, a discussão se acirrou.

> Por volta dos anos 1950, a categoria "pintura" tinha se expandido – ou contraído – para incluir trabalhos feitos a partir de um campo de cor única, uniforme, inteiriço e sem modulações, aplicado sobre uma superfície retangular plana. A categoria escultura, por aquela época, havia tempo tinha incluído – ou sido assaltada por – uma gama de objetos tirados do mundo da não-arte, aos quais nada tinha sido adicionado e nada retirado. O "monocromo" e o "*readymade*" tinham se tornado fatos estabelecidos da arte e, mesmo que não fossem universalmente admirados, eram fatos que no entanto traziam profundas implicações para a arte. Naquela época, assim como hoje, uma discussão séria sobre arte não podia ir longe sem reconhecer a presença ou a possibilidade de tais trabalhos. E, se os limites externos da pintura e da escultura pareciam ter sido tocados por certas obras, também algumas outras fronteiras reconhecidas foram ameaçadas. Particularmente, a própria linha divisória entre pintura e escultura tinha ficado muito pouco clara. Para vários artistas e críticos, essa era uma incerteza dinâmica e criativa; para outros, representava quase uma negação da arte. (BATCHELOR, 2001, p.14)

Essa impossibilidade de definição que, contraditoriamente, parecia aos poucos se formar entre escultura e pintura foi tão radical que dificilmente se poderia recorrer a um dos dois termos para se tratar do grupo de objetos tridimensionais que Richard Wollheim denominou arte minimalista, que se referia à arte dotada, segundo ele, de um mínimo possível de conteúdo de arte, um quase nada que restava de inúmeros processos artísticos, dos *ready-mades* às telas pretas e monocromáticas de Ad Reinhardt. O termo, que dificilmente fora utilizado pelos próprios artistas relacionados a ele posteriormente, designa uma série de produções bastante diferentes entre si[14], mas que podem ser agrupadas principalmente em torno da pesquisa sobre a relação entre objetos e espaço. "Objetos", inclusive, parece ser a palavra que mais faz sentido quando se pensa em designar de alguma forma esse grupo, já que pelo uso do termo "objeto" se pode mais facilmente romper a separação conferida entre os dois principais suportes das artes visuais até então. O referido termo foi utilizado por Donald Judd em seu texto *Objetos Específicos* que,

[14] Estas obras receberam uma série de diferentes nomenclaturas além de Arte Minimal, como ABC Arte, Estruturas Primárias, Objetos Específicos e Arte Literalista. Este último foi bastante explorado por Michal Fried, responsável por um dos principais textos sobre este tipo de produção, *Arte e Objetidade*.

mesmo não vindo na esteira dos inúmeros manifestos que se convencionaram no período das vanguardas, acabou tendo sido comparado a eles e visto como um quase manifesto ao erguer as bases principais do Minimalismo. Em seu texto, publicado inicialmente em 1965 e reeditado inúmeras vezes depois, Judd salienta que

> Pintura e escultura tornaram-se formas estabelecidas. Boa parte do seu significado não é convincente. O uso de três dimensões não é o uso de uma forma dada. [...] Alguns dos aspectos mais gerais podem persistir, por exemplo o trabalho ser como um objeto ou ser específico, mas outras características estão prestes a se desenvolver. Por seu alcance tão vasto, o trabalho tridimensional provavelmente se dividirá em um sem número de formas. De qualquer maneira, será mais amplo que a pintura e ainda mais amplo que a escultura, a qual, comparada à pintura, é extremamente particular. (JUDD, 1965 apud FERREIRA, COTRIN, 2009, p.102)

Os objetos específicos que - Judd defendia - começavam a surgir, seriam objetos que não pediam nada senão serem vistos unicamente por aquilo que são, algo um tanto quanto similar a grande parte das teorias propostas décadas antes por algumas correntes modernas e também por uma visão tautológica, conforme Huberman explica a partir de sua ideia de homem da tautologia. Anos depois (em abril de 1969), Judd enfatizaria que “a escultura morreu e começaram os objetos”. Para definir a condição de não-arte e apresentar de vez toda a diferença desta produção a tudo que havia sido feito antes em termos de composição artística, Michael Fried cunhava o termo “objetidade”:

> É como se só a objetidade fosse capaz, nas circunstâncias atuais, de garantir a identidade de algo, senão como não arte, ao menos como nem sendo pintura nem escultura; ou como se uma obra de arte – mais precisamente, uma obra de pintura ou de escultura modernista – fosse, de algum modo, essencialmente *não um objeto*. (FRIED in FERREIRA,2002, p.134)

Sob estes novos princípios, artistas como Judd e Morris empreenderiam seus esforços na tarefa de encontrar uma forma de produção artística que fosse despida de todo ilusionismo espacial e que não mentisse sobre as condições de seu próprio volume. Surgia, a partir de então, uma produção diferenciada, com tantas semelhanças quanto contrastes entre si. Ainda que com tantas diferenças, os objetos criados partilhavam de elementos em comum como o uso de material industrializado mais do que de materialidades convencionais do mundo da arte e certo comedimento no uso de formas e cores nestes objetos tridimensionais, entre

uma lista de outras características. Neste período, o que se viu principalmente nas galerias de Nova Iorque foi uma série de objetos feitos essencialmente de módulos cúbicos ou em forma de paralelepípedo, colunas, placas e um sem número de formas geométricas tridimensionais alocadas das mais diferentes maneiras no espaço expositivo, seja nas paredes, pendendo do teto ou simplesmente repousando sobre o chão de variadas formas. Dentre as materialidades, proliferavam-se aquelas vindas da indústria, como chapas de madeira, alumínio e outros metais, parafusos, tinta esmalte, etc. Também havia quem se utilizasse de outros recursos, como é o caso de Dan Flavinn, que criou suas obras contendo também lâmpadas coloridas, cuja utilização e expansão de luz traziam novas formas de composição de cor para o espaço. Ainda que a produção minimalista seja tão rica, para o objetivo desta pesquisa, aqui será feito um recorte que acaba por compreender apenas uma pequena fatia dentro de um grupo tão plural, tratando-se principalmente de obras como as de Donald Judd e Tony Smith, cuja aparente simplicidade permite associações que podem ampliar significativamente a "presença" de diversas possibilidades de vazio na produção contemporânea.

Donald Judd, criticando os pintores modernos, afirmava categoricamente a necessidade de criação de um objeto que renunciasse à ilusão mesma da terceira dimensão, afirmando que tal feito não havia sido empreendido satisfatoriamente pela pintura modernista que, ao incluir mais de um elemento em suas composições, inevitavelmente caia na ilusão de espacialidade e dois planos, um à frente e outro mais recuado. Judd parece só fazer uma concessão aos monocromos de Klein que, para ele, seriam as únicas pinturas que de fato são não-espaciais, ao passo que todas as outras seriam, de uma forma ou de outra, dotadas de uma sensação de espaço. Para o artista, a única solução para tirar qualquer ilusionismo da obra de arte seria exatamente criar um objeto que fosse ele mesmo espacial, "que se apresentasse (e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto – um paralelepípedo, por exemplo –, um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo" (HUBERMAN, *ibidem*, p.53). Para compor tais formas, seria necessário, primeiramente, eliminar todo detalhe para que os mesmos fossem apreensíveis apenas como um todo indivisível, e não em partes distintas. Fazendo coro a Judd, Robert Morris insistia que uma obra deveria se apresentar de forma autônoma e imediatamente perceptível, com partes tão unificadas que ofereceriam o

máximo de resistência a toda e qualquer forma de percepção em separado. A partir da eliminação de todo e qualquer detalhe, o caminho empreendido seria o de propor objetos simples ao seu limite, sem nenhuma espécie de mistério, que apresentasse simétrica e claramente sua configuração entre linha, plano, superfície e volume, numa espécie de redundância. Esta constante reafirmação que tais artistas perseguiam se percebe claramente na resposta de Frank Stella ao ser questionado sobre se haveria ainda soluções a se encontrar ou problemas a se resolver na pintura: “minha pintura se baseia no fato de que nela se encontra apenas o que nela pode ser visto. É realmente um objeto. [...] Tudo que é dado a ver é o que você vê (*What you see is what you see*)” (STELLA, *apud* HUBERMAN, *ibidem*, p.55).

Por essas considerações, podem-se observar os paralelepípedos apresentados por Donald Judd simplesmente como “coisas”, objetos que não representam nada enquanto imagem de algo além deles próprios. Tal simplicidade se torna um tanto quanto desconcertante para quem que busca na obra de arte grandes elucubrações ou, ao menos, algo que vá para além dela. Esse desconcerto acaba por levar à criação de uma nova forma de recepção a este tipo de processo artístico: por ser tão “vazia”, evasiva, por estar sempre num movimento de fuga de qualquer tipo de processo de significação que o espectador tente operar a partir de sua contemplação, tal produção tem sua presença enfatizada. Como o movimento circular que acontece com os conceitos de vazio e lugar em sua vertente filosófica, que estão sempre se interpondo um ao outro a partir da colocação ou retirada de um corpo do espaço, de forma semelhante se dá o jogo de fuga destes objetos específicos (para novamente fazer uso ao conceito cunhado por Morris): qualquer tentativa de significação enfatiza a solidez implacável do próprio objeto, que se coloca soberano no espaço, como se sua própria ausência fosse atributo inerente à sua presença.

Ainda assim, esta visão desprendida de possíveis significações para tais objetos, dá-se principalmente quando se coloca como central o olhar do homem da tautologia. Mas não se pode ignorar aquele outro olhar, um olhar a partir do homem da crença, que poderia levar à falência o sucesso do empreendimento minimalista (da mesma maneira que o projeto modernista pode ter tido sucesso ou falhado, dependendo da variação de ângulo pelo qual é visto), não fosse o fato de que a própria arte é aberta, permitindo em si só múltiplos olhares sem que, no entanto,

perca seu valor a partir das contradições que surgem e que podem surgir, inclusive, dentro de um mesmo grupo de artistas que partilham de proposta similar.

Colocando lado a lado, por vias de comparação, a obra *Sem Título* [Fig.15], de 1974, de Donald Judd, com *The Black Box* [Fig.16], de 1961, de Tony Smith, as semelhanças são, num primeiro olhar, evidentes. Ainda que diferenças claras sejam colocadas entre elas, como o fato de a obra de Judd ser um paralelepípedo enquanto a de Smith é um cubo perfeito, ou de que a primeira tenha sua face superior levemente afastada da base, enquanto a segunda seja completamente hermética; ainda assim, numa primeira visão, ambas tratam de dois blocos, dois sólidos geométricos rigidamente colocados no espaço e que formalmente se apresentam com bastante similitude. Porém, tais semelhanças se mostram muito menores do que se pode pensar a partir de uma análise mais detida que pode vir a estabelecer diferenças primordiais permitindo até mesmo conduzir a um processo de se enxergar Smith como um homem da crença enquanto Judd seria um homem da tautologia, se considerarmos unicamente estas obras, sem, no entanto, apelar para o todo de suas trajetórias artísticas.

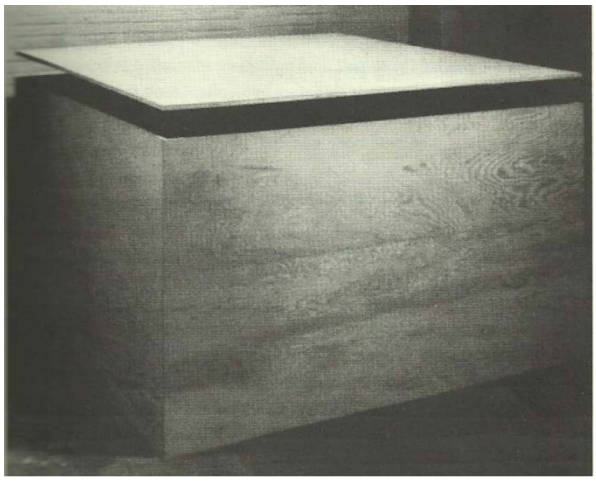

Figura 16 -
Donald Judd
Sem Título, 1974
Compensado, 91,4 x 152,4 x 152,4 cm
Art Museum of South Texas

Figura 17 -
Tony Smith
The Black Box, 1961
Madeira pintada, 57 x 84 x 84 cm
Coleção Norman Ives, New Haven, D.R.

Esta diferença se dá logo de início pelos próprios títulos atribuídos às duas obras. Enquanto Judd, na busca de enfatizar a objetidade de sua construção, mantém-na sem qualquer título, Smith, logo de início, já resgata seu espectador do

vazio ao qual Judd parece arremessá-lo. Por mais que *A Caixa Preta* (tradução literal para *The Black Box*) pareça um título tão evasivo quanto possível ao designar quase literalmente o que se vê, cabem algumas ressalvas: ao relacionar sua forma cúbica ao símbolo de uma caixa, Smith já cria a ideia de algo aberto, diferentemente do que seria se a chamasse simplesmente de *cube* (cubo), que poderia designar um objeto sólido. Ao utilizar o substantivo "caixa", Smith já deixa clara a abertura de seu objeto, já que uma das principais características que designa uma caixa é exatamente sua capacidade de guardar, armazenar, conter em si corpos e objetos, servindo de receptáculo ou recipiente. Indo um tanto mais além, apesar da aparente literalidade do título *The Black Box*, não se pode ignorar toda a carga semântica que a expressão traz consigo ao fazer referência às caixas pretas dos aviões. Assim, apesar de uma simples denominação, o jogo de palavras proposto por Smith na intitulação de sua obra lança seu leitor a outros lugares de significação que, não necessariamente, poderiam ser acessados sem o apoio fundamental da palavra. Ainda que o homem da tautologia não veja no cubo preto e hermético nada além disso mesmo (um cubo preto), o jogo está proposto, e diversas outras camadas podem ser acessadas a partir da mesma obra.

Processo semelhante é feito em outro cubo preto, de Tony Smith: dessa vez, cada uma das arestas do cubo tem a medida de 183cm. Exceto pelo fato de ser bem maior do que a obra estudada anteriormente, a princípio, não há nada que se distinga na visualidade de uma para a outra: dois sólidos geométricos, um paralelepípedo e um cubo, ambos retilíneos, de cor única. As principais diferenças são sua materialidade (madeira pintada no primeiro, aço pintado neste segundo) e seu tamanho. Porém, novamente Tony Smith faz uso de um jogo de referenciais linguísticos que lança luzes ao espectador. O título dado à obra é composto de apenas uma palavra que já traz consigo uma infindável rede de relações: *Die*[15] [Fig.17]. Enquanto para o espectador comum a simples presença da palavra próxima à obra já poderia fazer surgir uma série de referências – a saber, a imponência causada pela presença do objeto de quase dois metros de altura, a referência que a cor negra faz ao luto, o formato rígido e próximo da maioria dos túmulos etc – para o espectador já iniciado nas artes o verbo morrer associado a tal forma já suscita também todo o percurso histórico e afirmações de mortes pelos quais as obras de

[15] Infinitivo do verbo morrer, em inglês.

arte passavam no período, podendo se tornar um exemplar direto de tais processos, uma tentativa de se chegar à simplicidade e esvaziamento da forma. Tais camadas de informações ficam muito mais evidentes quando se possui um leque ainda maior de informações, como, por exemplo, o fato de 1,83m ser uma altura média de um homem[16], o que confere a esta e uma série de outras obras minimalistas um caráter antropomórfico acentuado por diversos críticos, que veem, não apenas no tamanho, como em uma série de outras situações em que as obras são colocadas, um paralelo bastante explícito como o corpo humano, o que sugeriria um naturalismo oculto ou latente na prática literalista, como proposto por Michael Fried. Ainda sobre a medida de 1,83m da obra de Tony Smith, é bastante relevante saber que ela corresponde a seis palmos. Por sua vez, seis palmos em inglês é traduzido por *six foot*, termo comumente utilizado na expressão *six foot under* (seis palmos abaixo), que designa o enterro de um corpo após sua morte. Ou seja, à medida que mais camadas de informações vão se revelando e desvelando aos olhos do espectador, mais a obra vai se preenchendo de significado, adensando-se e perdendo o vazio característico que sua mera visibilidade poderia supor.

Figura 18 -
Tony Smith
Die, 1962
Aço, 183 x 183 x 183 cm
Paula Cooper Gallery, Nova Iork

[16] Ao ser perguntado do porquê de não ter feito Die maior para que ele se projetasse por sobre o espectador, Smith respondeu que “não estava fazendo um monumento”. Por outro lado, perguntado então por que não o fez menor, para que o observador pudesse ver por cima dele, disse que “não estava fazendo um objeto” (FRIED in FERREIRA, 2002, p.137)

Esta densidade da produção do artista vai se acentuando cada vez mais à medida que outras descobertas vão sendo feitas, como o caso de toda uma série de obras negras de Smith fazerem referência, em seus títulos, a temáticas relacionadas à noite, ao buraco e outras ainda mais subjetivas como *We lost*. Parte destes referenciais surge de uma experiência vivida pelo artista que, certa noite, dirigia por uma estrada completamente escura e teve a percepção de ser engolido pela escuridão, arremessado num vazio negro que só se corrompia aqui ou ali por pequenos pontos luminosos ou pela paisagem ao longe, mas que, ainda assim, o fazia perceber que nenhuma obra de arte jamais lhe causara sensação similar, levando-o concluir que, de fato, aquele só podia ser o fim da arte:

> Era uma noite escura, e não havia iluminação nem sinalização nas laterais da pista, nem linhas brancas e nem resguardos, nada a não ser o asfalto que atravessava uma paisagem de planícies cercadas de colinas ao longe, mas pontuada por chaminés de fábricas, torres de rede elétrica, fumaças e luzes coloridas. Esse percurso foi uma experiência reveladora. A estrada e a maior parte da paisagem eram artificiais, e no entanto não se podia chamar aquilo uma obra de arte. Por outro lado, eu sentira algo que a arte jamais me fizera sentir. A princípio não sabia o que era, mas aquilo me liberou da maior parte de minhas opiniões acerca da arte. Parecia haver ali uma realidade que não tinha nenhuma expressão na arte. A experiência da estrada constituía claramente algo de definido, mas isso não era socialmente reconhecido. Eu pensava comigo mesmo: é o fim da arte. (SMITH apud HUBERMAN, *ibidem*, p.99)

De fato, foi esta nova percepção de seu estar no mundo que fizera com que Tony Smith percebesse de outra forma a arte e sua própria produção[17]. A partir de então, mais do que antes, o uso destes *blocos de noite* na produção do artista tomam outra potência e significação. O próprio Smith, sabendo de toda ausência que seus objetos poderiam supor, afirmava que, na relação da obra com o espaço, esta poderia vir a se tornar a falta, o buraco, o vazio num espaço que, então, se configuraria como a própria plenitude, num jogo de inversão entre presença e ausência, cheio e vazio, conteúdo e falta. Segundo ele, “os vazios são modelados com os mesmos elementos que as massas” (*idem, ibidem,* p.106).

Outras obras de Smith, que evocam imageticamente os velhos jardins zens ou sítio megalíticos, reafirmando o interesse do artista pelas arquiteturas do Oriente, entre outros motivos, trazem cada vez mais um conflito para o chamado homem da

[17] Esta percepção de que o próprio mundo trazia novas possibilidades de experiências que a própria arte não seria mais capaz de trazer já havia sido afirmada anteriormente pelos futuristas, estando expressa inclusive em seu manifesto.

tautologia, que insiste em olhar para toda e qualquer obra minimal com a mesma lente com a qual se vê um “objeto específico” de Donald Judd ou Robert Morris. Por mais que formalmente as obras se assemelhem – tanto que sua visibilidade permitiu que fossem colocadas no mesmo “conjunto” da arte contemporânea – percebe-se que podem ser diametralmente opostas. Tal oposição pode se dar até mesmo quando se busca em ambas as produções o mesmo conceito: por mais que se veja na obra destes artistas um vazio tangente, não se pode dizer que tais vazios sejam da mesma ordem, já que, se para Judd este vazio se dá através de um processo de eliminação de tudo mais que há na periferia da obra, em Smith este vazio se percebe como o negrume da noite que, ao contrário, abarca e acumula todas as coisas dentro de si. Aqui, há a diferenciação entre “um vazio profundamente esvaziado” e um outro vazio, pleno de possibilidades, que faz de sua própria contradição o motivo pelo qual alça o objeto artístico à condição de obra de arte. Dois diferentes vazios que se interpenetram à medida que reconfiguram imageticamente o espaço à sua volta e travam sua relação direta com o observador.

3 **O ESPAÇO AO REDOR**

Mesmo parecendo completamente assimilado na contemporaneidade, o vazio não perde seu poder de provocação e reinvenção. Recentemente, um novo debate foi aberto pela inserção do conceito numa exposição no ano de 2008. Mais do que uma simples mostra de arte, quando a Fundação Bienal de São Paulo divulgou que, em sua 28ª edição, cujo título era *Em Vivo Contato*, todo o segundo andar do pavilhão Ciccillo Matarazzo, projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, ficaria completamente desocupado [Fig. 19], automaticamente se instaurou a discussão na imprensa e também na crítica especializada, e logo todos os contornos do que viria a acontecer naquela edição da bienal convergiram inevitavelmente para o assunto, ao ponto de o evento ficar conhecido popularmente como “Bienal do Vazio”. Na justificativa da forte e ousada curadoria do evento, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen, responsáveis por levar a proposta à frente, defendiam no texto de introdução do guia da bienal:

> Ao contrário das bienais anteriores, que transformaram todo o pavilhão modernista em salas de exposição, desta vez o segundo andar está completamente aberto, revelando sua estrutura e oferecendo ao visitante uma experiência física da arquitetura do edifício. 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 conteúdos. (28ª Bienal de São Paulo, Jornal 28b, 2008, p.7)

Endossando as palavras dos curadores, o texto de apresentação do então presidente da Fundação Bienal de São Paulo, Manoel Francisco Pires da Costa, afirmava:

> Ao determinar que o segundo andar fique vazio, a curadoria está simbolicamente remetendo à “pausa reflexiva” necessária para que a Bienal de São Paulo faça uma autocrítica em relação ao mundo da arte, podendo responder às questões apresentadas, e também se alinhe à problemática que vem sendo levantada sobre mostras de tipo bienal, de grande porte, no mundo inteiro. (Guia da 28ª Bienal de São Paulo, 2008, p.15)

Ao dar ao pavimento vazio da bienal a alcunha de “planta livre”, os curadores faziam referência ao termo criado por Le Corbusier, em 1926, que definia um dos cinco princípios da nova arquitetura. Segundo o arquiteto, com o uso de pilotis e concreto

armado, as paredes não mais seriam usadas na sustentação dos andares de um edifício, permitindo que então se mantivesse o espaço aberto, sustentado apenas por colunas, que facilitavam a circulação e imprimiam à construção um caráter de passagem pelo espaço livre no térreo, que veio a se tornar uma das principais características dos projetos arquitetônicos modernistas. A arquitetura do pavilhão, inclusive, por diversas vezes foi tomada também como argumento para a ação da curadoria de 2008, que reafirmava a necessidade de que o público da bienal se reencontrasse com a estrutura criada por Niemeyer, normalmente tornada coadjuvante para o visitante do espaço, já que sempre está “escondida” pelas diversas obras colocadas em exibição e até mesmo por elementos de diferentes estratégias expositivas, como paredes falsas.

Figura 19 - Planta Livre
28ª Bienal de São Paulo, 2008

Apesar de ter ocorrido quase uma década depois, a ideia do vazio relacionado à bienal começou a ser pensada (ainda que sem planos de acontecer de fato) já no ano de 1999, quando Ivo Mesquita foi convidado a dirigir um espaço na bienal de 2001, ocasião na qual se completariam cinquenta anos desde a primeira

edição. Recebendo a proposta de fazer uma sala histórica que apresentasse a trajetória do evento, o curador percebeu que não havia um acervo bem articulado no que diz respeito à bienal enquanto fato histórico. Tudo o que há é seu arquivo. Mesquita chegou à conclusão então de que a bienal só existe na forma de memória, constituindo-se como uma espécie de museu imaginário, imaterial que se funde com a história da própria cidade de São Paulo e seu cenário artístico. Mas, principalmente, "o ponto de partida para essa ideia era que as pessoas entendessem que a arte não está no objeto, e sim na experiência pessoal, que entendessem que o importante é a experiência" (MESQUITA *apud* BARRIENDOS, SPRICIGO, 2009, p.153)[18].

Por mais que até aqui já se tenha compreendido como o vazio foi um tema recorrente no pensamento do homem e esmiuçadas algumas das inúmeras formas pelas quais o tema foi adotado durante parte da história da produção artística, ainda parece um tanto quanto suspeito que se possa haver uma exposição sem nenhum objeto de arte. Ainda que, conforme sugerido por Mesquita, a arte esteja na experiência, como provocar tal experiência sem a mediação do objeto de arte? A questão se torna ainda mais complexa e delicada quando se tem em mente que não apenas o andar vazio da bienal, mas outras obras de arte, exposições e até mesmo retrospectivas foram exibidas nos últimos anos abarcando produções que lidaram de forma similar com o vazio a partir dos anos 1950. Com a profusão de obras que se relacionam com o tema ou assuntos correlatos como o silêncio ou o nada, fica a necessidade de compreender o tipo de processo por trás de tais ações para que elas possam ser assimiladas como arte, mesmo na ausência de um objeto físico onde a presença da arte possa ser percebida de forma tátil e/ou visual[19]. Parte deste empreendimento está diretamente relacionado ao processo de institucionalização das obras de arte e da valoração de uma obra a partir do meio que a envolve, com uma ênfase particular no poder conferido pelo espaço legitimador da instituição. A

[18] Em livre tradução do espanhol

[19] Sobre a interpenetração do tátil e do visível, Merleau-Ponty já dizia que "é preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está votado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento entre não apenas o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, esta não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo" (MERLEAU-PONTY, 2012, P.131). A isso, Didi-Huberman complementa: "Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios" (HUBERMAN, 2010, p.31).

não apresentação de nenhum objeto pode, sim, receber o status de obra na produção contemporânea a partir de um engendrado circuito que inclui em seu cerne o entendimento das margens do sistema artístico e do próprio mundo da arte, que perpassa uma série de fatores, desde o conceito da obra até – e talvez principalmente – sua forma final de chegar ao público. Vale ressaltar, diante do problema aqui exposto, o esvaziamento do espaço de exibição da arte como uma consequência das rupturas e necessidades geradas pelas mudanças internas nos próprios objetos de arte. Conforme sugerido por Lorenzo Mammi, "a dificuldade se dá antes no interior das obras, para em seguida se projetar no espaço ao redor" (MAMMI, 2004, p.85).

A relação da arte ocidental com o espaço ao redor poderia ser dividida, ainda segundo Mammi, em três períodos distintos: o primeiro seria relativo a toda a produção pré-renascentista, momento no qual a obra de arte teria em seu estatuto a condição de apenas uma "coisa" colocada no espaço, como diversas outras "coisas", estando vinculada a fatores culturais. Desta forma, não haveria um espaço apropriado para a apreciação a priori de uma obra de arte, podendo a mesma ser encontrada em diversos ambientes do dia-a-dia, como as igrejas cujos painéis se ofereciam ao culto e à catequese ou outras construções arquitetônicas onde a estatuária homenageava grandes personalidades.

Em um segundo momento, a partir da criação do conceito de arte tal qual o concebemos hoje pelos renascentistas, a obra de arte passa a ter sua autonomia e seu valor para além da função utilitária que é compreendida na sociedade, tendo os artistas assumido a condição de intelectuais, o que gerou uma grande mudança de paradigmas. Esta mudança, inevitavelmente, também se refletiu no que concerne à exibição dos objetos artísticos, que passaram a existir em dois "lugares" distintos: um físico, real e outro mental ("a arte é coisa mental", já propunha Da Vinci), dado pela criação e fundação de um conceito de obra, que persiste de forma independente às condições físicas apresentadas pelo objeto através dos tempos[20], o

[20] Vários pensadores já se debruçaram na busca do que constituiria uma obra de arte, e muitos concordam com a existência de um elemento para além de sua superfície física que dotaria simples objetos de condição artística. No livro "A Transfiguração do Lugar Comum", Arthur Danto reflete sobre a impossibilidade de considerar apenas o resultado final – ou seja, o objeto físico resultante de uma manufatura – como obra de arte, utilizando diversos exemplos que impossibilitariam a constituição de uma obra de arte, mesmo que culminassem em objetos físicos indiscerníveis de outros tomados como objetos artísticos. O filósofo acredita que, nestes casos, num primeiro momento, poderia parecer que não há diferença entre os objetos vistos, mas, em longo prazo, faltaria ao objeto comum

que permitiria compreender a razão de a *Monalisa* ter se tornado um ícone, uma obra-prima, independentemente das condições de legibilidade que a pintura apresente atualmente. Desde o momento em que a obra passa a se tornar algo muito além de uma mera coisa, passa a ser colocada num lugar em separado, já que não mais deve ser confundida ou misturada a todos os demais elementos do cotidiano. Neste sentido, elementos como a moldura ou o pedestal, que na Idade Média eram apenas elementos decorativos, tornam-se dispositivos que mediam a transição entre a obra e o ambiente, junto a uma série de outros recursos utilizados para alçá-la à condição especial e diferenciada que almeja.

Com as rupturas surgidas a partir do modernismo – a terceira fase dentro do panorama apresentado por Mammi –, os recursos que dão aos objetos artísticos sua condição superior em relação aos outros objetos vão aos poucos perdendo sua força e o estatuto da obra é ameaçado, havendo dois caminhos possíveis:

> ou a estranheza da obra em relação ao espaço comum deverá ser extraída dela mesma, como uma consequência necessária de sua conformação, ou as modalidades de apresentação da obra (incluindo o espaço em que será mostrada), serão elas mesmas especiais. (MAMMI, 2012, p.57)

Desta forma, todas as mudanças acontecidas com as próprias obras de arte são acompanhadas de perto por mudanças na forma como a sociedade as recebe e, consequentemente, também se alteram as formas pelas quais são apresentadas. Se, num primeiro momento, os próprios lugares de convívio social e cotidiano eram onde as obras estariam colocadas de forma conjunta a suas especificidades de criação, a partir da elevação do status dos objetos artísticos, surgem lugares especiais para sua apreciação, que vão desde os gabinetes de curiosidades dos séculos XVI a XVIII – onde pinturas e esculturas se misturavam a toda uma infinidade de outros itens – até os museus. São estes últimos que irão, definitivamente, isolar a arte de todo e qualquer caráter social e utilitário, impondo a

---

algo que o diferenciasse de outros objetos. Danto levanta a hipótese – que se mostra inconclusiva – de que, para além da fisicalidade, toda obra de arte se constitui de um "objeto corpóreo + y", e a questão sobre o que elevaria este objeto à categoria de arte se encontraria exatamente neste "fator y". Já Richard Wollheim, em "A Arte e Seus Objetos", argumenta sobre a existência de um duplo intrínseco a todo objeto de arte, uma espécie de *projeção* da obra, que não seria uma cópia física, mimética, e sim algo que iria além do próprio objeto, posicionando-se "acima" do mesmo e lhe atribuindo o caráter de arte. Wollheim diz que quando se diz que uma obra de arte é um particular mas não é física, postula-se um outro objeto – além do objeto físico – que será encarado como arte. De acordo com a teoria, a obra de arte não é física porque se trata de algo mental ou etéreo, localizando-se na mente ou em algum campo espiritual, numa região onde não há corpos físicos.

contemplação como o principal propósito destes objetos estéticos. Apesar da separação em relação ao mundo exterior, os museus ainda partilhavam de um problema: o não isolamento da obra de arte em relação às outras obras ali dispostas. Sobre este caráter de aglutinação de diferentes objetos artísticos em um mesmo espaço, o filósofo Paul Valéry dizia que a música estaria em lugar privilegiado em relação às artes visuais, já que ninguém sugeriria que se ouvissem dez orquestras ao mesmo tempo, ao passo que a colocação de obras completamente distintas umas ao lado das outras criavam uma competição entre elas pela atenção do espectador. Angustiado com tal situação e apresentando uma espécie de horror ao cheio, Valéry desabafa:

> O olho, na abertura de seu ângulo móvel e no instante da sua recepção, é obrigado a captar um *retrato* e uma *marinha*, uma *cozinha* e um *triunfo*, personagens nos estados e nas dimensões mais diferentes; e, o que é mais, deve acolher no mesmo ato de olhar harmonias e modos de pintar não comparáveis entre si.
> Do mesmo modo que o sentido da vista é violentado por este abuso do espaço constituído por uma coleção, também a inteligência é ofendida, em grau não menor, por uma reunião de obras importantes em espaço exíguo. Quanto mais belas forem, quanto mais forem elas efeitos excepcionais da ambição humana, tanto mais diferentes devem ser. São objetos raros, a cujos autores muito agradaria que fossem únicos. Este quadro, diz-se às vezes, MATA todos os outros ao seu redor. (VALERY, 2005, p.34)

A partir de pensamentos como este, o museu de arte moderna e as galerias de arte surgem como espaços ideais para a apresentação artística: isolam a obra de tudo o mais que possa interferir em sua apreciação, tornando-se espaços quase espirituais. A relação entre estes lugares de exibição e os templos religiosos não se faz enquanto mero acaso: aos poucos, galerias e museus vão se tornando locais praticamente transcendentais, que sacralizam o que ali está contido ao mesmo tempo em que retiram todas as referências externas que possam interferir na relação entre espectador e obra de arte, tornando-se perfeitos mediadores para a arte moderna. À medida que esta produção convida o espectador a apreciá-la ou experimentá-la, o ideal é que vá se despindo de tudo o que não seja inerente a ela mesma. Do mesmo modo que pedestais e molduras aos poucos foram excluídos das obras de arte, nota-se que cada vez mais se torna necessário que o espaço onde serão exibidas também se esvazie de toda e qualquer coisa que possa vir a "incomodá-las". Aos poucos, vão sendo eliminados dos espaços de exibição de arte todo e qualquer elemento considerado desnecessário: paredes nuas e brancas

passam a compor, idealmente, o lugar da arte; da mesma maneira, formas retas e sem muitas interferências arquitetônicas, pé direito alto e ampla iluminação surgem com força total nas galerias.

Sobre este aspecto, vale ressaltar a importância do *MoMA – Modern Museum of Art* –, de Nova York, como definidor de um novo parâmetro no que diz respeito à arquitetura dos museus. Fundado em 1929 como um espaço educacional, o MoMA se tornou o principal modelo de museu adotado pelas instituições que viriam a seguir. Criado como uma espécie de museu enciclopédico e tendo como um de seus principais intuitos auxiliar na recepção da produção corrente por um público pouco receptivo à arte em geral, a instituição se propõe a formular uma visão de arte contemporânea a partir dos valores vanguardistas da época. Neste sentido, não apenas exposições, mas publicações, palestras e uma série de outras atividades empreendidas pela instituição até os tempos atuais se mostram como incentivadores de um processo de assimilação da arte moderna e contemporânea. Nos anos seguintes à criação do MoMA, outros museus surgidos, tanto nos Estados Unidos quanto em outros países do mundo, foram seguindo esta nova concepção de neutralidade, do não-lugar da obra de arte, como se pode perceber na concepção espacial de importantes instituições como o *Whitney Museum of American Art*, aberto também em Nova York, em 1930; e o *Musée Nacional d'Art Moderne*, fundado em 1947 em Paris, na França. Tais referências também chegaram ao Brasil, sendo fundamentais na criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 1949, e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro no ano seguinte. Este modelo continuou sendo usado ao longo de todo o século XX, como se percebe na criação, na segunda metade do século, de instituições como as *Kunsthalle* da Alemanha e da Suíça.

Porém, a exposição de arte não se dá apenas a partir do espaço onde está colocada. Mesmo com uma mudança espacial, continuaria o apontamento de Paul Valery sobre os espaços que as obras precisariam entre si para manterem sua unicidade. O espaço da parede é cada vez mais questionado à medida que a pintura vence os limites da moldura e se relaciona com seu entorno. A partir dos anos 1950 e 1960, torna-se uma questão importante o espaço que as obras precisariam, umas entre as outras, para "respirar" e se dar a ver ao espectador. O espaço da parede começa a ser "disputado" entre as pinturas, principalmente nas exposições coletivas,

quando obras de arte “brigam” entre si pela atenção do espectador. Desta forma, convenciona-se a deixar espaço maior entre as obras expostas: tudo o que pode interferir na relação de mão dupla entre o espectador e a própria obra é excluído cada vez mais. Sobre este aspecto, o MoMA também é uma grande referência do período e sua forma de expor vai se tornando modelo a ser seguido por toda parte, com paredes pintadas de branco e pinturas respeitando a altura do olhar do visitante e preservando determinada distância entre si. Esta ideologia vai se proliferando também por espaços não-museológicos reservados à arte contemporânea, como as galerias de arte – que passam a se apresentar como grandes salas, com paredes ou painéis provisórios que prezam pela neutralidade. Não apenas o espaço se neutralizou para receber as obras, mas aos poucos toda uma concepção de formatos nos quais as obras devem ser expostas começa também a se formar e mudar a maneira com que o público passaria a receber esta produção[21].

3.1 **No interior do cubo vazio**

Com esta crescente assepsia inclusive de forma, o termo “cubo branco” passou a ser recorrentemente utilizado para se referir não apenas às galerias tais quais se convencionaram como ainda a diversos museus e demais espaços artísticos que passaram a seguir este mesmo formato padrão do “não-lugar” da obra de arte. O sólido geométrico em questão, neste caso, não se mostra apenas como analogia de forma, mas também de significado dúbio, pois “o cubo [...] inclui um vazio sempre potencial, já que seguidamente serve de caixa; mas o empilhamento dos vazios também produz a compacidade e a aparência plena dos blocos, das paredes, dos monumentos, das casas” (DIDI-HUBERMAN, ibidem, p.88). Sob a forma do cubo branco, o espaço institucional se torna um lugar vazio, aberto e

[21] Aos poucos vai surgindo ainda a figura de um curador, mesmo que tal nomenclatura ainda não fosse utilizada. A presença de alguém que, a partir de um pressuposto crítico e teórico, viria a organizar as exposições de arte, começa a se tornar fundamental nas exposições. Sobre esta questão, ainda que sem relação direta com o tema desta pesquisa, vale lembrar o surgimento de exposições como *Quando as Atitudes se Tornam Forma*, realizada por Harald Szeeman no Kunsthalle da Suíça, que se tornam legendárias no campo da arte contemporânea e aos poucos vão abrindo espaço para que a figura do curador comece a ter uma ascendência.

neutro, à disposição de abrigar a produção artística, ao mesmo tempo em que sua solidez confere proteção aos “valorosos” objetos que ali são inseridos.

Se antes as obras de arte se misturavam umas às outras causando conflitos entre si ou podiam ser indissociáveis de inúmeros outros itens dispostos ao seu lado no gabinete de curiosidades; ou, indo ainda mais longe no tempo, podiam se misturar em meio a tantas outras coisas no mundo ao ponto de não precisar de um espaço exclusivo para sua contemplação; de maneira mais discreta, os novos espaços vêm cumprir a mesma função dos pedestais e molduras de outrora: enfatizar, declarar que o que ali está colocado se trata de arte. Discrição que, na verdade, mostra-se um tanto quanto contraditória se for considerado que, ao contrário dos pedestais e molduras, a presença do espaço pode não interferir claramente no “corpo” da obra, mas o domina, abriga-o de forma a eliminar tudo à sua volta: o vazio institucional se torna tão amplo que suas garras se estendem às obras, engolindo-as de maneira a não deixarem nem mesmo que o tempo ou o espaço se apresentem. Falando das galerias de arte, cubo branco por excelência, Brian O’Doherty diz que não há lugar para a entrada de nada que não seja a arte,

> o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros a andar, ou acarpetados, para que você ande sem ruído. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília (O’DOHERTY, 2002, p.4)

Ao mesmo tempo em que exclui tudo que, do exterior, tente se aproximar de seu espaço interno, a simples presença do cubo branco enfatiza e demarca de forma quase agressiva tudo o que nele está contido: em tempos de indiscernibilidade de objetos comuns e obras de arte, a presença no espaço institucional acaba por se tornar um fator determinante, senão diretamente da qualidade de um objeto de arte, pelo menos de sua condição enquanto tal. Assim como o artista foi elevado a uma condição especial no Renascimento, separando-se definitivamente do artesão, o cubo branco é também separador, elevando-se ele próprio por sobre os locais comuns e recebendo para si o dom quase especial de converter, alçar o que está ali contido ao status de obra de arte. Este processo de institucionalização – no qual a simples presença em uma instituição de arte agrega valor imediato ao objeto – não se aplica apenas às galerias, mas a todos as instituições do sistema de artes, e apresenta na contemporaneidade como uma das maneiras mais bem-sucedidas de

validação de uma obra de arte: a simples presença no espaço artístico já dota o objeto ali presente de uma áurea que determina seu valor. É claro que isso se dá pelo fato de que, para chegar a esta posição, tal obra deverá passar – pelo menos teoricamente – por uma série de processos de reconhecimento de sua condição[22].

Cada vez mais, o espaço expositivo foi se tornando um espaço ativo de significação e não mais o mero local onde a obra seria exibida. Com seu valor estético reconhecido, agora o espaço deve também ser pensado de forma intrínseca ao corpo da obra que, mais do que nunca, expande-se compreendendo também os limites do espaço a sua volta. Mesmo que cada vez mais asséptico, o espaço circundante vai aos poucos se tornando menos neutro enquanto detentor de significações. Essa não neutralidade vai se configurando num espaço de discussão sobre arte e seus espaços expositivos. O entorno cresce enquanto presença e questão para a produção artística, estando sub-repticiamente inserido, ou, ao menos, refletido diretamente na produção que se estabelece, que passa a incorporá-lo como uma questão dentro de si, manifestada, inclusive, no próprio corpo do objeto artístico.

Voltando a obras já vistas, como as de Donald Judd e Tony Smith, é interessante notar também a forma como as mesmas se neutralizam formalmente ao mesmo tempo em que o espaço expositivo – também neutro – ganha força e potência, o que faz com que a produção ali inserida passe a se relacionar de forma cada vez mais intrínseca com ele. Utilizando-se em grande parte de teorias gestálticas e pensando em processos de relação entre espectador e obra, tal produção por muitas vezes restringe o uso de cores, aderindo ao próprio branco comum às paredes das galerias[23], tendo uma paradoxal presença neste espaço: ao mesmo tempo em que sua forma sólida e implacável se apresenta rigidamente

[22] Buscando uma definição para o que é arte, a Teoria Institucional, segundo Richard Wollheim, parte da ideia de que a arte seria "definida em termos daquilo que é dito ou feito por pessoas cujos papéis são fatos sociais" (WOLLHEIM, 1994, p.135). Desta forma, seria a outorga do título de obra de arte a um objeto que faria, necessariamente, com que o mesmo passasse a ser considerado como tal. Esta outorga pode vir a partir de uma série de instrumentalizações provenientes do sistema de arte, como é o caso de A Fonte e outros *readymades* de Marcel Duchamp, cujo status de obra de arte se dá, inicialmente pela nomeação do artista enquanto tal e, posteriormente, é ratificado pela presença do mesmo em ambientes de arte, instituições artísticas. É claro que este é um processo circular, de difícil compreensão, já que, ao mesmo tempo em que a instituição confere o status de obra ao objeto de arte, para chegar a esta instituição, tal status deve ter sido conferido anteriormente.

[23] É interessante ressaltar que não apenas o branco foi utilizado na busca por neutralidade. Além do preto e do azul vistos anteriormente como referências ao vazio, Robert Morris, por exemplo, utilizava ainda o cinza, visto por ele como a não cor por excelência.

dentro da galeria, a economia de formas e cores pode, muitas vezes, levá-la a se minimizar na arquitetura igualmente retilínea e branca, enfatizando, nesta relação, o esvaziamento ao olhar do espectador. Parte da *gestalt* empregada em obras do período minimalista também se dá pela relação direta que se faz entre o cubo e a forma de caixa, relação amplamente abordada por críticos e pensadores desta produção. Sendo a caixa um receptáculo para outros corpos, sua condição de vazio é implícita. Aplicados no espaço da galeria, por exemplo, estes objetos tridimensionais ampliam um caráter tautológico, enfatizando e reafirmando uma série de vazios a partir da duplicação cúbica do espaço ao redor. Na análise a partir do conceito de vazio, os cubos monocromáticos minimalistas poderiam ser vistos como causadores de uma exacerbação de diversos vazios ao se inserirem principalmente na galeria de arte, desde os planos monocromáticos de suas seis faces até mesmo à arquitetura que o abriga, trazendo uma imagem semelhante a das bonecas russas: o vazio monocromático nas faces do cubo vazio dentro do cubo vazio e monocromático do espaço. Tal relação leva Brian O'Doherty a pensar a galeria enquanto forma, afirmando que ela

> é principalmente uma criação formal, pois a tônica ausência de peso da pintura e escultura abstratas deixou-a com baixa gravidade. [...] O cubo branco teria sido nutrido por uma lógica similar à de sua arte? Sua obsessão com o confinamento foi uma reação orgânica, enquistando uma arte que de outro modo não sobreviveria? Teria sido ele uma invenção econômica formada pelos modelos capitalistas da escassez e da demanda? Teria sido uma retração tecnológica perfeita resultante da espacialização ou uma ressaca construtivista dos anos 20 que se tornou hábito e depois ideologia? (*idem, ibidem,* p.91)

O aspecto formal da galeria também se apresenta na produção artística, que o aglutina na obra de arte e joga diretamente com ele, que deixa de ser apenas espaço neutro de apresentação para se tornar elemento constitutivo de um pensamento artístico, um contexto imprescindível para a relação da obra com o espectador. Neste sentido, dois trabalhos específicos de diferentes artistas mostram claramente a forma como o poder da galeria pode ser enfatizado também "dentro" dos objetos artísticos e assimilado como participante no embate entre a obra e o espectador. São eles: *Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description* (1965), de Joseph Kosuth, e *Sem Título* (1965/1971), de Robert Morris.

A primeira surgiu a partir da criação de um dos artistas que mais compreendeu filosoficamente os sentidos da arte de seu tempo, sendo considerado

até hoje como o “pai” da arte conceitual por refletir, prática e profundamente, sobre os pressupostos que fariam com o que o conceito fosse realmente imprescindível em um experimento artístico. Conhecido principalmente por esta vertente conceitual e tautológica de sua produção – como em sua obra mais conhecida, Uma e *Três Cadeiras*, cuja afirmação do que seria uma cadeira se faz repetidamente, pela presença do objeto em si, por sua imagem em forma de fotografia e pela definição verbal do objeto extraída do dicionário. *Box, Cube, Empty, Clear, Glass* [Fig.20] é composta por cinco cubos de vidro transparente exatamente iguais, dispostos lado a lado no espaço. Em cada um deles está escrita uma palavra presente no título dado à obra (caixa, cubo, vazio, claro e vidro, respectivamente). Um novo jogo tautológico de reafirmação dos objetos expostos é feito pelo artista, sendo esta ênfase dada pelo suporte das palavras que circulam em torno de concepções caras aos minimalistas: Kosuth apresenta, um a um, os principais conceitos ou características materiais, formais e imagéticas que os cubos trazem em si. A repetição comum e serial de formas geométricas pelos minimalistas recebe em Kosuth tratamento ainda maior. Se os próprios cubos exatamente iguais já se repetem cinco vezes, tal repetição é afirmada novamente por outra percepção, podendo se assemelhar, a partir da esfera gramatical, a uma redundância ou a um pleonasmo.

Figura 20 - Joseph Kosuth
Box, Cube, Empty, Clear, Glass – A Description, 1965
5 cubos de vidro, 100 x 100 x 100 cm
Coleção Panza di Biumo, Varese. D.R.

Assumidamente o conceito de vazio se inscreve na obra de Joseph Kosuth. Porém, tal vazio seria simplesmente relacionado à condição atribuída ao objeto por sua similaridade com o formato de uma caixa apta a conter corpos? Estaria tal vazio circunscrito na obra por sua condição real enquanto objeto oco? Não parece que a leitura deste vazio em Kosuth deva ser feita apenas de forma tão literal, ainda que a literalidade seja um dos focos principais da produção minimalista. Outro questionamento acerca da ênfase no vazio vem por conta da escolha da materialidade da obra: ao invés de madeira ou metal pintado com tinta industrial preta ou branca – como a maioria dos cubos minimalistas vistos até aqui –, Kosuth escolhe o vidro transparente. A transparência, por si só, também é bastante utilizada como um signo direto para a ideia de vazio, da mesma forma que o branco, sempre aberto ao preenchimento. No caso do vidro transparente, o vazio ao qual remete nos arremessa para um espaço além da própria obra: sua propriedade de permitir o olhar através, coloca-o no limiar, num lugar "entre". O vazio ao qual diz respeito a "caixa" posicionada ao centro da fileira de cubos iguais pode ser, ele mesmo, uma nova tautologia, ao reafirmar não apenas o vazio interno à obra, como ainda o vazio do espaço da galeria que, por mais que contenha cinco grandes cubos (cada lado dos cubos mede 100cm) de matéria rígida, é passível de ser vista quase que em sua totalidade com o olhar passando através das formas. Assim, a obra em questão parece reafirmar não apenas o vazio interno como aquele compreendido nos diferentes cubos negros de Donald Judd, mas vai além, permitindo o vislumbrar o vazio externo à própria obra.

Relação similar é empreendida por Robert Morris e sua obra sem título executada entre 1965 e 1971 [Fig.21], em um processo que joga com uma rede de semelhanças e diferenças em relação à obra de Kosuth. Neste caso, a obra compreende quatro cubos cujas faces são formadas por espelhos, dispostos de maneira quadrangular, deixando um espaço entre eles por onde o espectador pode circular. A semelhança com *Box, Cube, Empty, Clear, Glass* se dá inicialmente por alguns aspectos formais – forma cúbica, uso de vidro (espelhado neste caso) como matéria, serialização do cubo e medida aproximada (91,4cm de lado em cada cubo) –, mas logo tal semelhança também é percebida pelos aspectos além da fisicalidade da obra, pelo jogo que empreende dentro do espaço de exposição: ao espelhar

completamente a galeria, por vezes se perde a noção do objeto de arte em si e o que se apresenta de volta ao espectador parece ser o próprio espaço de exposição esvaziado. Porém, se em Kosuth, o jogo de palavras enfatiza as características físicas e formais dos objetos, chamando muito mais atenção para sua composição material, em Morris tal materialidade parece se desvanecer no processo de visualidade. Não se sugere aqui que o objeto seja despercebido, é claro que ele é visto pelo espectador (que, ainda, se vê a si mesmo refletido diversas vezes, num processo também de reconhecimento de si mesmo enquanto imagem no interior da galeria), porém esta visão é embaçada, camuflada pela visão que se tem do espaço em volta, que se amplia e ganha uma dimensão ainda mais potente quando jogada no interior do cubo. Como em Kosuth, o vazio comum atribuído à forma da caixa se enfatiza quando passa a ser visto dentro do próprio cubo. Aqui, porém, o vazio que se vê dentro de cada cubo não é seu interior, mas sim seu vazio externo, o vazio da galeria. Se em Kosuth o vazio interno visto no objeto era o “real”, do próprio cubo transparente, o vazio percebido nos cubos de Morris é um vazio fictício, ilusório, que não passa de uma duplicação de um vazio exterior ao objeto e que, não necessariamente, condiz com sua real estrutura interna, que permanece velada aos olhos do público.

Figura 21 - Robert Morris
Sem Título, 1965-1971
Placa de espelho e madeira, cada uma: 91,4 x 91,4 x 91,4 cm
Tate Gallery, Londres

Em ambos os casos, a força das formas parecem se ampliar ainda mais por sua repetição quase enigmática dentro do espaço da galeria, como se ambas se inserissem em uma sala espelhada a multiplicar infinitamente seus contornos e conceitos pelo espaço que as circunda. Assimilando o espaço em volta como fator intrínseco dessas obras, pode-se constatar que tais artistas jogam com inúmeros vazios: o vazio formal dos cubos em si, o vazio real ou ilusório de dentro dos cubos, e o aparente vazio ressaltado de outro cubo, a galeria.

A partir destes trabalhos, compreende-se como, antiteticamente e simultaneamente ao processo de se neutralizar enquanto forma e visualidade, o espaço institucional deixou de ser "neutro" enquanto conceito e começou a se tornar um valor contextual que impregnaria também a produção, reafirmando conceitos e participando diretamente do processo artístico. A instituição confirma e repete, assim, o que já foi percebido na produção dos objetos minimalistas: quanto mais se esvazia em questões formais, mais se adensa conceitualmente, criando um duplo processo onde o vazio depende do cheio para existir. Não se quer afirmar aqui, entretanto, que estes trabalhos só funcionem dentro do espaço do cubo branco. Eles têm sua potência por si só, porém, no que diz respeito à percepção do conceito de vazio nessas obras, pode-se supor que tais conceitos são diretamente ampliados quando colocados perante o espectador num espaço também neutro.

3.2 **O vazio de Yves Klein**

A força contextual atribuída à presença lancinante do espaço institucional parece ser o cerne da exposição de Yves Klein na Galeria Iris Clert. Ao que tudo indica, o poeta do azul resolveu ir além em seu empreendimento de expansão do vazio. No ano de 1958 (exatamente meio século antes da investida ao vazio na Bienal de São Paulo), três mil pessoas foram convidadas para um vernissage na Galeria Iris Clert, em Paris. A exposição se intitulava *O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-Prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica* [Fig.22]. Nome complexo, a mostra ficou conhecida e marcada na História da Arte por seu

título simplificado, porém amplamente significativo: *O Vazio*. O termo, aparentemente despido de qualquer pensamento teórico mais aprofundado, compreende perfeita e literalmente o que de fato ocorreu na capital francesa naquele ano: uma galeria de arte foi aberta ao público sem que nenhum objeto estivesse contido em seu interior para apreciação.

Figura 22 - Yves Klein
O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-Prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica, 1958
Galeria Iris Clert, Paris

Acreditando piamente no valor do imaterial, Klein fez da *Exposição do Vazio* um marco na história da arte. Criou todo um sistema de relações por trás do que poderia se constituir na simples abertura de uma galeria vazia. Tal feito é um projeto muito maior do que pode parecer, que inclui um perfeito domínio e entendimento do sistema e do meio de arte de forma geral: além de enviar os três mil convites já

mencionados, o artista marcou a abertura da exposição para coincidir com a data de seu aniversário de trinta anos, pintou a vitrine, as portas e as janelas externas da galeria com seu *International Klein Blue*, contratou um membro da guarda republicana uniformizado para ficar na entrada e fazer a "segurança" da galeria... Gerou ampla expectativa no visitante que, após todo este aparato em torno da exposição se depararia, ao atravessar as portas e cortinas da galeria, com o simples e mais absoluto vazio no espaço expositivo, entrecortado, apenas, por uma vitrine de madeira branca e vidros transparentes (igualmente vazia). Para encerrar todo o seu processo, os presentes na vernissage eram recebidos com um coquetel azul com o qual brindavam, sem saber, o que viria a se tornar um episódio inaugurador na arte ocidental. Convém mencionar que a exposição não deveria se resumir apenas ao espaço da galeria. Outra ação deveria acontecer simultaneamente: ausente da área interna da sala, o azul característico do pintor se faria presente também no obelisco da *Place de la Concorde*[24], em iluminação especial, levando a presença do artista e de seus estados imateriais a se expandirem também pelos limites da cidade, podendo ser percebida por diversos ângulos.

Por mais que certos críticos possam dizer que não há vazio em Klein, já que há todo este processo gerado em torno do fato, inclusive a pintura interna do espaço, pode-se recorrer a Aristóteles para entender a questão, ainda que o filósofo seja um dos principais nomes da corrente antivacuista. Considerando o que os vacuístas pensavam e refletindo acerca de suas teorias do vazio e a forma como funcionavam (para posteriormente negar sua existência por outras questões, já abordadas), o filósofo questiona: "o que se diria se a extensão tivesse cor ou som? Seria vazia ou não? É claro que se pudesse receber um corpo tangível seria um vazio, do contrário, não". (ARISTÓTELES, 1995, p.135). Aparentemente simples, este pensamento é fundamental para o entendimento destas obras, pois enfatiza a necessidade da presença de corpos sensíveis, táteis para eliminar a existência do vazio num espaço. Assim, mesmo que haja utilização de cor e de todo um aparato circundante, o simples fato de o espaço poder abrigar corpos tangíveis e não contê-los, o mantém conceitualmente um espaço vazio.

[24] O projeto não foi realizado na ocasião por impedimento da prefeitura da cidade de Paris. Mas a iluminação do obelisco aconteceu posteriormente, nas retrospectivas da produção do artista apresentadas pelo Centre Georges Pompidou nos anos de 1983 e 2006.

Paralelamente, mesmo que possa haver a tentação de se dizer que "nada"[25] fora feito dentro da Galeria Iris Clert para a exposição, há que se ter certo cuidado antes desta afirmação. Mesmo que seja um fato a existência de uma série de obras de arte que se sustentam a partir de processos de ironia e/ou questionamentos em relação ao sistema de arte, ao levar em consideração toda a trajetória artística de Yves Klein não seria correto afirmar que apenas isto foi feito nesta mostra. Se a mesma ação tivesse sido empreendida por Marcel Duchamp, por exemplo, talvez houvesse a possibilidade de uma leitura da exposição a partir do questionamento sobre a valoração dada a um objeto colocado dentro da galeria (como no caso de *A Fonte*, urinol proposto como peça artística por Duchamp), ou sobre a recepção do nada enquanto matéria artística a partir de processos da arte pós-moderna. Entretanto, em se tratando de Klein, apesar de ser pertinente também tal leitura – inclusive perante outras obras da trajetória do artista, nas quais a assimilação de elementos do meio artístico é utilizada, como acontece em *Yves Peintures* –, a pretensão de Klein não pode ser julgada somente como um questionamento dos espaços institucionais da arte (apesar de a mostra ter um caráter de extrema relevância para se pensar a presença e a importância da galeria como personagem de intenso protagonismo no sistema de arte). Também estava em jogo para Klein a exacerbação de seu projeto em relação ao vazio, aos monocromos e a própria imaterialidade ("Vida longa ao imaterial!", bradava o artista ao fim de seu "Manifesto do Hotel Chelsea"). O que o artista pretendia era criar um clima pictórico invisível de forma semelhante ao que acreditava ser possível com suas telas monocromáticas. Para isso, levou em frente seu empreendimento de forma meticulosa: passou nas paredes internas do espaço várias camadas de tinta de um branco específico puro que, junto à já conhecida mistura de verniz, álcool e resina, não tiraria a potência do pigmento ao fixá-lo. Por esse processo, Klein buscava garantir a ambiência radiante pictórica que, para ele, reinaria habitualmente em todo o ateliê. O fato de utilizar a

[25] Ainda assim, valeria ponderar se até mesmo a opção pelo "nada", pelo total abandono da arte, não pode ser lido como uma ação de potência artística, como percebido por Susan Sontag: "Rimbaud partiu para a Abssínia a fim de fazer fortuna no comércio de escravos. Wittgeinstein, após um período como mestre-escola da aldeia, escolheu um trabalho servil como empregado de hospital. Duchamp voltou-se para o xadrez. Como acompanhamento dessas renúncias exemplares a uma vocação, cada um deles declarou que via suas realizações prévias na poesia, na filosofia ou na arte como fúteis, insignificantes. Contudo a opção pelo silêncio permanente não nega a sua obra. Pelo contrário, de modo retroativo confere e acrescenta força e autoridade ao que foi interrompido – o repúdio à obra tornando-se nova fonte de vitalidade, um certificado de incontestável seriedade. [...] A atitude verdadeiramente séria é a que encara a arte como um 'meio' para alguma coisa que só possa ser atingida pelo abandono da arte". (SONTAG, 1987, p.13)

própria cor branca nas paredes também é vital em tal ação, pois o artista nem mesmo cria uma diferenciação entre estas e seu estado habitual (como visto, paredes brancas são comuns nas galerias), como seria o caso se, por exemplo, Klein utilizasse seu *IKB* para tomar também toda a superfície interna do espaço de exposição. Nessa escolha pelo branco, há também que se considerar toda uma mística envolvida na ação, oriunda possivelmente das pesquisas em filosofia oriental feitas pelo artista: ainda que fotografias sejam questionáveis em relação à coloração, pelas imagens que chegam a nós, é inevitável perceber certa radiação emanando das paredes, a convergência do espaço institucional em um espaço transcendental se reafirma em fotografias onde se vê o artista engolido pelo branco, pairando de forma quase a flutuar em meio ao esvaziamento total de seu entorno.

A relação de Yves Klein com um ambiente esvaziado ao seu limite de quaisquer objetos já não era algo completamente novo em sua trajetória quando foi inaugurada *O Vazio*. Em pelo menos duas ocasiões anteriores, percebe-se esse tipo de experimentação. A primeira vem exatamente do espaço onde ele acreditava haver uma ambiência radiante pictórica: seu próprio ateliê, local onde o artista já havia se despido de tudo a sua volta para se comprometer com sua aventura de criar sua sensibilidade pictórica material, conforme ele mesmo relata:

> Havia acabado de tirar do meu ateliê todos os meus trabalhos anteriores. O resultado – um ateliê vazio. Minha única ação física foi permanecer em meu ateliê vazio e a criação dos meus estados pictóricos imateriais teve prosseguimento maravilhosamente. Entretanto, pouco a pouco, fiquei desconfiado de mim mesmo – mas nunca do imaterial. Em consequência disso, contratei modelos, como outros pintores fazem. Mas ao contrário dos outros, apenas queria trabalhar na companhia dos modelos ao invés de tê-los posando para mim. Eu estava passando tempo demais sozinho no ateliê vazio [*empty*]; não queria mais permanecer sozinho com o maravilhoso vazio [*void*] azul que estava florescendo. Embora pareça estranho, lembrem-se de que eu estava consciente de não ter aquela vertigem experimentada por todos os meus predecessores ao encarar o vazio absoluto, que forçosamente era o espaço pictórico real. (KLEIN in FERREIRA, 2009, P.63)

Antes ainda da mostra na Iris Clert, outra galeria já tinha sido esvaziada por Klein, porém sem a totalidade reinante na Iris Clert. Em 1957, a também parisiense Galerie Collete Allendy ficou com uma de suas salas vazias para “atestar a presença da sensibilidade pictórica em estado de matéria-prima”, o que Brian O’Doherty considera ter sido um dos mais decisivos *insights* da arte do pós-guerra.

Figura 23 - Vides, une rétrospective, 2009
Centre Georges Pompidou, Paris

As mostras e empreendimentos de Klein foram pioneiros, expandindo mais ainda as fronteiras do pensamento artístico, ampliando possibilidades na produção artística e gerando consequências diretas ou indiretas, como é o caso da "exposição-resposta", bastante teleológica, levada por Arman para a mesma Galeria Iris Clert em outubro do ano seguinte, 1960: onde outrora havia sido exibido *O Vazio*, Armand criou a *O Cheio*, abarrotando a galeria com um amontoado de lixo; detritos e sucatas foram pressionados contra as paredes. "Pela primeira vez na breve história das intervenções em galeria, o visitante fica *fora* dela. No interior, a galeria e seu conteúdo são tão inseparáveis quanto o pedestal e a obra de arte" (O'DOHERTY, *ibidem,* p.108). Ainda que a ação oposta ao vazio tenha sido empreendida por Arman, outras vieram no mesmo mote de Klein durante as décadas seguintes. Tais obras foram tão significativas que o Centre Georges Pompidou inaugurou, em 2009, a mostra *Vides: une rétrospective*, que reuniu nada menos do que nove salas vazias, cada uma contendo um trabalho acerca do tema criado ao longo das últimas décadas. Além da proposta de Klein na Iris Clert, participaram obras como a de Robert Barry, que convida os visitantes a durante um instante se sentirem livres para pensar sobre o que fazer; os *4'33" de silêncio*, de

John Cage, composição musical onde o autor fica por todo o tempo designado no título em silêncio, sendo todo o som “executado” proveniente da reação do público presente no concerto; o *Ar-Conditioning Show*, do grupo conceitual *Art and Language*, no qual a única coisa na sala era a sensação do frio do ar-condicionado, uma grande novidade nos anos 1960, quando a obra foi exibida pela primeira vez; e ainda outras obras, oriundas de diversos outros conceitos, criadas pelos artistas Maria Elchhorn, Bethan Huws, Laurie Parsons e Stanley Brown.

3.3 **Pensando a 28ª Bienal de São Paulo**

Tendo em vista os diversos fatores históricos aqui abordados e uma série de outras exposições que empreenderem as bases para assimilação do vazio enquanto exposição artística, pode-se perceber na opção da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo uma série de elementos legítimos no que diz respeito ao uso do vazio enquanto “fórmula” artística. Estratégias aqui já vistas se apresentam novamente, tanto no que diz respeito a conceitos e ideais que visam preencher uma suposta zona periférica, dando quórum ao vazio que se apresenta; quanto outras possibilidades como convocar o público à responsabilidade de dar continuidade à obra, que se estabelece concretamente através desta relação de troca e experiência a ser vivida; além, é claro, da chancela da instituição e do meio de arte como validadores da proposição, atributos essenciais para a constituição do vazio enquanto obra de arte e inerentemente já constitutivos de uma mostra do porte de uma bienal. Ainda que a exposição de Klein tenha aberto um caminho para todas as exposições “vazias” que viriam a seguir, e apesar do esforço genuíno empreendido pelos organizadores da exposição, o vazio da bienal não se sustentou perante seus visitantes (especializados ou não em arte) não pela indisponibilidade do público e da crítica, mas por diversas questões igualmente que o arremessavam para baixo, ainda que a tentativa de alçá-lo a um status elevado se mantivesse firme. Joaquín Barriendos, em conversa com Ivo Mesquita, vê nesta reação negativa ao vazio da bienal um processo de *Horror Vacui* que circunda um mito fundador sobre o continente latinoamericano, que tentaria suprir seus desejos de ser de primeiro

mundo a partir da exacerbação de elementos nos mais diversos setores da sociedade, inclusive a arte. Ivo Mesquita concorda com a afirmação da existência de um processo de *Horror Vacui* no país, que seria proveniente, sobretudo, de uma herança barroca brasileira, mas não de um barroco em sentido estético, e, sim, psicanalítico, uma espécie de horror ao vazio por si mesmo, bastante comum em países ocidentais.

Como é comum acontecer quando o vazio é utilizado no mundo da arte, a questão se torna muito mais ampla do que apenas a ausência de objetos em determinado local, algo já compreensível na atualidade. O espaço do cubo branco; a força que as instituições artísticas conferem às obras de arte numa época de ampla mercantilização no setor – com obras vendidas a valores exorbitantes e cada vez mais feiras de arte surgindo no cenário mundial –; a fetichização do objeto de arte a partir de sua inserção no circuito, etc; todos esses já são assuntos corriqueiros na produção contemporânea como um todo e não apenas em obras que lidem com a temática do vazio. A discussão sobre o tema e sua presença no meio artístico toma outros rumos em casos como o de uma bienal, que mais do que uma simples mostra, envolve diversos países e se configura como um evento de contornos que vão de assuntos políticos até mesmo a assuntos ideológicos. Na ocasião, tais questões, já comuns, foram intensificadas a partir do momento de crise vivido pela Fundação Bienal, que veio à tona principalmente a partir do episódio e até mesmo pela transparência com a qual Ivo Mesquita queria tratar sua “bienal sem muros”, não ocultando da discussão que se formava a realidade por trás do evento. A discussão se intensificou, abrindo margem para o questionamento de se, de fato, a escolha da curadoria havia sido por motivos estritamente conceituais e reflexivos ou se era uma mera solução prática para um problema interno de gestão. A redução a praticamente um terço de artistas em relação à edição anterior seria simplesmente uma visada curatorial ou uma necessidade organizacional? A desocupação de todo um andar em um prédio daquelas dimensões viria a partir de um pensamento filosófico ou da impossibilidade financeira de preenchê-lo com mais obras e projetos que se tornam cada vez mais megalomaníacos e custosos? A discussão foi aberta e o debate tomou conta dos meios culturais por um período bem maior do que os 42 dias em que a mostra ficou aberta ao público no pavilhão no Ibirapuera (período, por sinal, mais curto do que o comum), rendendo discussões desde a primeira coletiva

de imprensa, quando foi anunciada, até períodos bastante posteriores ao seu fechamento.

A atitude proposta pelos curadores veio entremeada também pela proposta de provocar um resgate da história das bienais, num processo de rememoração que ocupou o terceiro andar com o Arquivo Histórico Wanda Svevo, a principal fonte de referência sobre a instituição, sempre buscando uma reflexão sobre a mostra e, principalmente, enfatizando a necessidade de reciclagem ou reavivamento em tempos de crise. Pensando estritamente a partir de parâmetros políticos e institucionais, não há como negar que esta edição da bienal, apesar da quase unanimidade considerá-la um grande fracasso ou, pelo menos, uma grande frustração, chamou novamente atenção para a maior mostra regular do país e fundou as bases de discussão para um reavivamento e as sucessivas tentativas posteriores para a superação de uma crise explicitada – e que se intensificou ao ponto de a edição de 2012 correr sérios riscos de não acontecer devido a paralisações nas contas da bienal, afundada em dívidas. Por esse ângulo, talvez, seja necessário enfatizar com veemência a contribuição da Bienal do Vazio para a história da Bienal de São Paulo, até porque ela, inclusive, positiva ou negativamente, trouxe os holofotes para uma reflexão em torno de um evento que já não possuía o lugar de destaque que tivera no meio artístico do país em tempos anteriores e que se concentrava em parte, nos últimos tempos, num processo midiático de atrair grandes públicos e bater recordes de visitação.

Apesar de toda a justificativa teórica e relevância política da bienal de 2008, devem-se questionar pelo menos dois temas considerados como grandes problemas desta edição: qual a real tarefa de uma bienal, e qual a real tarefa de um curador em uma mostra deste porte?

Sobre o primeiro ponto, a julgar por seus pares ao redor do mundo, atualmente se vê que as bienais de arte assumiram como um de seus eixos fundamentais a apresentação de parte significativa da produção artística do cenário mundial. Bastante convicto, entretanto, de suas proposições e tendo na edição de 2008 apenas um terço do número de artistas em relação à mostra anterior, Mesquita acredita ser válido rever a função atribuída a um evento como este, fazendo um retorno a suas proposições iniciais de ser um espaço para experimentação artística e fugindo do aspecto mercadológico que atualmente faria com que bienais e feiras

de arte se tornassem cada vez mais semelhantes. Para ele, abrir este espaço para a experimentação se torna muito mais essencial para o evento, não importando que, para isso, tenham-se vinte artistas ao invés de duzentos. Porém, por mais nobre que seja este intento, os resultados obtidos não foram satisfatórios nem mesmo dentro do meio artístico, como pode ser percebido nas palavras da artista Rosangela Rennó:

> Acho que esta edição vai ficar inscrita na história das bienais de São Paulo como um episódio melancólico: uma bienal com pouca ou quase nenhuma arte É possível fazer uma bienal com poucos artistas, mas o que não se deve fazer é uma bienal com pouca arte. [...] Se a intenção da bienal era mostrar a crise ou o esgotamento da instituição que a abriga, que o fizesse através de trabalhos, e não da ausência deles. Dessa maneira, o público entende como a falência da própria arte. Porque, então, não ficaram só no território do teórico, do conceito? Talvez tivesse sido mais eficaz: parar para pensar, identificar os problemas e achar soluções pra fazer melhor na próxima. (RENNÓ apud MOLINA, Jornal O Estadão de São Paulo, 2008)

Opinião semelhante é partilhada por Paulo Pasta que, em entrevista para a mesma matéria que Rennó, endossou:

> O maior resultado dessa edição talvez tenha sido [...] o empobrecimento da experiência. Penso que isso acontece por uma razão óbvia: a ausência – ou a quase ausência – da obra de arte na referida exposição. Segundo os curadores o objetivo central seria uma "bienal de estratégia" e não de produção artística. Caberia aqui uma pergunta: o que poderia gerar o debate que interessa? Não seriam questões advindas da própria produção artística? Quando a obra está ausente, tudo se empobrece. A obra, a sua presença, é o que sustenta o agora, que oferece os vários sentidos ao debate. Quando ela não está presente, sobra apenas a discurseira. Nessa situação, o vazio transforma-se em empobrecimento. (PASTA apud MOLINA, Jornal O Estadão de São Paulo, 2008, *idem, ibidem*)

Sobre a questão da curadoria, ainda que a função do curador esteja em permanente debate e galgando lugares cada vez mais altos em meio ao sistema atual, assumindo ato papel que outrora fora da crítica de apontar caminhos e definir qualitativamente a produção, não deixa de ser complexo quando o "contexto" de apresentação criado pelo curador se sobrepõe ao impacto e a experiência das próprias obras que ela deveria enfatizar. Se uma das funções atribuídas à curadoria é a de ressaltar determinados aspectos e, ainda, propor novos olhares para uma produção, como pensar um processo curatorial que, mesmo que não se pretenda uma ação/intervenção artística, sobreponha-se de forma tão impactante de modo a criar uma convergência de tudo para ele próprio, limitando a discussão a um único

eixo reflexivo e suplantando a visibilidade e destaque das próprias obras de arte num evento que, senão em sua origem, pelo menos no formato ao qual se convencionou, surge da ideia de reunir e expor uma grande quantidade de obras e artistas a partir de critérios bem definidos? De acordo com o curador

> desde o princípio estava muito claro para mim e para Ana Paula Cohen que o projeto curatorial desta bienal teria que marcar uma diferença em relação às bienais de São Paulo anteriores. Também buscávamos marcar uma diferença a respeito de outras bienais internacionais, em relação ao formato mesmo das bienais no mundo. O tema do pavilhão – da arquitetura, se preferir – foi desde o princípio muito importante para nós. Era uma questão fundamental que tínhamos que considerar já que a Bienal de São Paulo está identificada a tal ponto com este edifício que [...] qualquer pessoa relaciona a bienal com este pavilhão. O assunto consistia então em pensar de que maneira poderíamos utilizá-lo; nossa primeira pergunta foi: como intervir o edifício como parte da mostra? Como utilizar o espaço? [26] (MESQUITA In BARRIENDOS; SPRICIGO, 2009, p. 144-145)

Partindo destas perguntas, Mesquita esclarece que a ideia era não apenas utilizar o vazio como conceito primordial e muito menos como ato artístico[27], o que poderia ter sido feito a partir da neutralização do espaço, convertendo-o completamente num cubo branco. A ideia era que este vazio não fosse metafórico[28], a partir da construção de um ambiente asséptico de paredes brancas que poderiam vir a enfatizar imageticamente o conceito. Ao mesmo tempo, não queriam que o prédio fosse visto como um museu convencional, com uma sucessão de salas construídas e obras de arte do chão ao teto. A opção foi por mostrar o edifício de forma crítica, criar uma relação do espectador com ele que jamais havia se dado antes, sem a intervenção de nenhuma obra. A ideia era tornar o espaço do pavilhão um espaço de convivência – algo que teria sido proposto já em sua construção –, numa atitude de doação ao público, que poderia utilizar a bienal como um ponto de encontro, de estudos e de reflexão, inserindo-a na própria vida cotidiana, o que, de fato (segundo Mesquita), aconteceu: “As pessoas que visitam a bienal colocam suas coisas,

[26] Em livre tradução do espanhol

[27] Ivo Mesquita deixa claro que “o vazio [na bienal], de maneira contrária ao que pensavam alguns artistas, não era arte. Para mim, este gesto não tinha nada a ver com a produção artística e sim com o assunto do sistema institucional, com a questão da vocação, do programa e dos problemas enfrentados pelo modelo de uma mostra bienal como essa” (MESQUITA In BARRIENDOS; SPRICIGO, 2009, p. 154).

[28] Esta literalidade foi apontada por Ricardo Basbaum como um dos problemas do uso do vazio na bienal, já que, mesmo com o impacto produzido pelas imagem do segundo pavilhão completamente vazio, “à medida que essa imagem se dissipa, percebe-se que foi oferecido ao público sobretudo o emblema de uma arquitetura modernista cheia de promessas idealizadas e utópicas, pouco a pouco desconstruídas por intervenções críticas que repolitizaram [...] tais premissas enquanto resistência não-asséptica, híbrida e múltipla” (BASBAUM, 2008)

realizam alguns trabalhos, deixam alguns objetos; ao final, o serviço de manutenção o limpa e no dia seguinte está pronto outra vez para ser habitado" (idem, ibidem, p.146-147).

Figura 24 - O Pavilhão vazio da 28ª Bienal de São Paulo após a ação dos pichadores em 2008

Esta declaração parece se opor claramente a outra questão que marcou o evento: a ação de jovens que picharam o espaço vazio do pavilhão [Fig.24], alegando que pichação também é arte e aparentemente protestando contra a falta de espaço para artistas urbanos em mostras do tipo. O episódio, que acabou na prisão de uma das jovens, também respingou negativamente sobre a curadoria e a direção do evento, que pareceu não estar pronto para ações-resposta deste tipo a sua ousada proposição e nem mesmo aberto para que sua bienal sem paredes estivesse de fato em vivo contato com o público. Sob a acusação de danificar o patrimônio público[29], a jovem Caroline Pivetta da Motta, de 24 anos, ficou mais de cinquenta dias na prisão, sem que a bienal interferisse oficialmente sobre o caso usando da alegação de que a ação não teria sido diretamente uma investida contra a própria bienal – apesar de este aspecto poder ser claramente refutado pelo teor

[29] O fato traz outro questionamento levantado também pelo curador Ivo Mesquita: enquanto patrimônio público, o prédio de Niemeyer traz grandes dificuldades a uma mostra artística, como o fato de não poder receber pregos e similares em seu chão ou paredes, deixando a dúvida sobre até que ponto não seria melhor transferir o evento para um espaço físico que o comportasse de forma mais adequada e aberta às proposições dos artistas.

das pichações. Ou seja, a bienal que propunha um espaço vazio a ser preenchido pelo próprio público e que se queria “em vivo contato” a partir de uma atitude política de reflexão sobre o modelo das bienais se calou sobre uma forma de interação e contestação também profundamente política oriunda do próprio público para com o espaço, ausentando-se do que poderia ter sido (e foi, ao menos extraoficialmente) uma das principais discussões causadas a partir de sua proposição.

Caso recente, ainda é difícil precisar completamente como (e se) a proposta curatorial da 28ª Bienal de São Paulo será inserida na história da arte no país, mas a quase unanimidade sobre a grande frustração que a mostra foi para o sistema de artes nacional serve para constatar também que apenas a criação de conceitos fortes e de grande embasamento teórico não são suficientes para que o vazio transcenda e se eleve ao status de obra, mesmo em casos em que toda a periferia é plenamente ocupada. Aqui fica marcado também o quanto a proposta do artista e até mesmo a simples presença deste “ser artista” se impõe nos processos, legitimando-o de forma correlata à presença da própria instituição.

Em todos os casos apresentados, da ação de Yves Klein na Galeria Iris Clert à 28ª Bienal de São Paulo, fica bastante claro que o vazio já foi amplamente utilizado por si só enquanto “matéria”-prima para o fazer artístico. Contudo, para que isto se dê sem o aparato de um objeto de arte em exposição, precisa estar inserido em uma consistente rede de relações (o que é coerente quando se pensa que vários conceitos filosóficos de vazio só o entendem a partir de sua relação com corpos presentes ou ausentes, podendo ser, inclusive, um subconceito da noção de espaço, conforme visto no primeiro capítulo desta pesquisa). Apesar de uma possível contradição filosófica, parece que para o vazio se configurar, faz-se necessária antes a fundação de um “lugar”. A conversão do vazio em produto artístico não poderia ocorrer sem um espaço físico bastante delimitado, já que, nestas condições, o vazio não poderia se afirmar. Porém, muito mais do que apenas um espaço físico é necessário para que o vazio se consolide enquanto expressão artística: há que se fazer um sólido jogo de contrastes, uma constante e reiterada legitimação.

> Uma vez que o artista não pode literalmente abraçar o silêncio[30] e permanecer um artista, [...] o artista é recomendado a se devotar ao

[30] Apesar de tratar principalmente do silêncio, as proposições de Susan Sontag se referem aos “programas em defesa de uma redução radical de meios e efeitos na arte – incluindo a exigência recente de uma renúncia à própria arte” (SONTAG, 1987, p.18), podendo ser ampliados ainda para

> preenchimento da periferia do espaço artístico, deixando em branco a área central de uso" (SONTAG, 1987, p.20).

Ou seja, o vazio em um eixo central se torna tão intenso quanto for a densidade de suas margens.

É neste lugar que se inserem todas as ações empreendidas por Klein ao abrir sua exposição em Paris: o envio dos três mil convites, a data que coincide com seu aniversário, a pintura azul na vitrine, a pintura branca nas paredes internas da galeria, a iluminação (ainda que não executada) no obelisco da praça, os guardas na porta; neste lugar também se inserem as fundações de conceitos de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen sobre a bienal de São Paulo – ainda que a ação não deva ser considerada, a priori, uma obra de arte... Todas essas estratégias vão se configurando como ações de preenchimento de bordas que, quanto mais vão se adensando, mas enfatizam uma "presença ausente" do vazio em seu centro e funda sua presença enquanto obra de arte.

"ideias afins (como vazio, redução, "grau zero") [...] noções-limite, com uma série de usos muito complexa, termos dominantes de uma retórica espiritual e cultural específica" (*idem, ibidem,* p.19)

CONCLUSÃO

No primeiro passo que dá para dentro da sala, uma intensa luz branca o atinge, fazendo com que perca sumariamente o sentido da visão. Tateando em volta, o espectador encontra uma muleta que o ajuda a caminhar vagarosamente pelo espaço, ainda que desconcertado em meio ao completo vazio. Apenas o branco total se configura ao seu redor. Nas paredes onde outrora enxergava-se uma infinidade de formas, curvas, obras e utensílios, agora lhe resta simplesmente o nu, o nada a lhe preencher completamente a retina. Esta, ainda que pareça se manter incólume, é atingida pelo vazio à sua volta e, sem que se possa perceber, também se modifica. Ocorre uma espécie de transcendência, uma elevação em sua percepção, algo similar ao que é dito em relação aos deficientes visuais terem os demais sentidos mais apurados. Porém, à medida que continua a caminhar lentamente e que a segurança vai, pouco a pouco, tomando conta do corpo que vaga em meio à ausência, algo vai acontecendo pelo espaço. Aqui e ali, parece surgir um pequeno lampejo de cor, uma pequena forma a pontuar e corromper o branco total que até então se colocava rigidamente. Aos poucos, a sensação de cegueira vai passando e novamente a visão vai se adaptando à cor, à forma e, ainda mais, vai se acostumando a ser invadida pelo excesso de cor, pelo excesso de forma, pelo excesso de informação, pela proliferação ininterrupta de imagens e mais imagens. A muleta já não é necessária, mas agora outros suportes vão sendo exigidos para que se possa seguir na caminhada. O vazio ficou para trás e se tornou coisa do passado. Em um canto ou outro da sala ainda se percebe um hiato, um espaço que se mantém virgem de qualquer interferência, mas este já não causa o mesmo incômodo daquele quando a retina foi atingida inesperadamente pela luz. No máximo, é respeitado de forma solene. Isso quando não é ignorado como algo ao qual já se conhece e não desperta mais interesse.

Este parece ser o quadro pelo qual o vazio se estabelece no cenário artístico atual. Não se deve entender com isso que o mesmo foi excluído completamente da produção de arte. Tendo como ponto forte a assimilação de diversas linguagens e sistemas simultaneamente, na contemporaneidade ainda há um espaço cativo para o vazio. Porém, para isso, precisa (novamente) se readaptar e atualizar, já que

parece que o período de negação da arte e a reiteração da morte não tem mais lugar. Se, no século passado, uma série de artistas e poetas buscaram nas mais variadas formas silenciar[31] o mote para o seu próprio discurso, não se pode ignorar, entretanto, que

> Com a passagem do tempo e a intervenção de obras novas e mais difíceis, a transgressão do artista torna-se agradável e, afinal, legítima. Goethe acusou Kleist de ter escrito suas obras para um "teatro invisível". Contudo, o teatro invisível torna-se "visível". O feio, discordante e sem sentido, passa a ser "belo". A história da Arte é uma sucessão de transgressões bem-sucedidas. (SONTAG, 1987, p.15)

Assim, o vazio como empreendido pelas vanguardas modernas ou pelos artistas do período imediatamente posterior ao Modernismo já foi assimilado pelo meio, não causando a mesma comoção que outrora, como se percebe na 28ª edição da Bienal de São Paulo. Para comprovar isto, basta ter em mente que a angustiante e até mesmo então risível execução de *4'33"* de John Cage, hoje, quando reencenada, é ovacionada e "assistida" com um silêncio sublime por parte da plateia. Se for levado em conta que Cage considerava como parte da execução as reações do público presente (o que inclui não apenas as possíveis tosses e respirações, como ainda risos, cochichos e palavras proferidas contra o artista), a mudança na forma de recepção leva a obra em sentido diametralmente oposto ao que se propunha quando criada – o que, no entanto, não tira sua força. Ainda assim, não se pode negar a pertinência de tais reexecuções e remontagens destas obras. Exemplares de extrema relevância para a produção artística, sempre haverá novas e diversas contribuições que a reiterada apreciação e as pesquisas de tais trabalhos poderão sempre gerar.

De toda forma, não se pode, também, dizer que o vazio é assunto do passado no que concerne à produção contemporânea. Outras "espécies" de vazio continuam se configurando na atualidade, algumas de forma bem similar às propostas dos anos 1950 e 1960 – como é o caso de *Isto é real (this is not a drill)*, de Maíra das Neves que, exceto por pilhas de papel no chão, mantém o espaço da galeria completamente esvaziado, numa exposição que durava apenas duas horas por dia, tempo em que durava a luz de emergência do espaço, única forma de iluminação da

[31] A partir de Susan Sontag, tem-se aqui o silêncio como uma metáfora para os mais diversos tipos de vazio empregados nos meios artísticos da modernidade, das artes visuais ao teatro, passando ainda pela música.

exposição. A relação do próprio indivíduo perante o vazio também não deixa de ser explorada na contemporaneidade: em trabalho recente, o grande nome da performance, Marina Abramovic, recebe o público em uma galeria completamente vazia. Dentro do cubo branco, os espectadores-participantes de *512 hours* se defrontam com o nada, com a não atitude por excelência. Vez ou outra, a artista conduz alguém do público a ficar com o rosto virado contra a parede. A nulidade volta a se configurar de forma potente, num momento em que o excesso de imagens produzidas pela sociedade contemporânea começa a abrir espaço não para um processo de *Horror Vacui*, mas para um processo de horror ao cheio. Em contrapartida, parece cada vez mais acontecerem nas pesquisas atuais a busca pela noção de "lugar", ainda que este possa se configurar, de forma um tanto quanto antitética, em um lugar vazio, como o mostrado na exposição *Lugar Nenhum*, do Instituto Moreira Salles, em 2013. Com curadoria de Lorenzo Mammi, a mostra reuniu pintores e fotógrafos que trabalhavam a partir da noção de um lugar esvaziado da presença humana, ainda que possuíssem uma série de elementos em suas composições. Percebe-se que o vazio – mesmo que não de forma totalizante – ainda tem e possivelmente sempre terá seu lugar de interesse na produção artística, de formas variadas e até mesmo opostas a seus conceitos mais filosóficos.

Apesar desses e dos demais exemplos dados ao longo desta pesquisa, o vazio total talvez não seja realmente uma opção para a produção artística quando se pensa conjuntamente na questão mais subjetiva da obra. Quando muito, torna-se o vazio uma metáfora, um elemento utilizado na produção da arte, mas ele, por si só, torna-se inviável. Isto se dá pelo fato de que enquanto houver uma obra, torna-se impossível falar de um vazio original e essencial, até mesmo pela condição sempre passível de mudanças e das inúmeras dificuldades conceituais na afirmação de um "ser" vazio quando, na verdade, o vazio se funda principalmente como uma condição, como um "estar". De que modo se poderia afirmar categoricamente que determinada exposição está vazia quando existe uma série de estratégias periféricas para denotar a existência da mesma? Como definir categoricamente a existência de uma exposição vazia quando o público é reiteradamente convidado a preenchê-la enquanto presença física que adentra no expositivo? Ainda que fosse diferente, que fossem aproveitadas as tecnologias de filmagem para que o público visse uma exposição sem entrar no espaço da sala expositiva, observando-a apenas por

câmeras instaladas a fim de reafirmar até o limite seu caráter de nulidade, ainda assim, neste caso, só seria possível afirmar o vazio enquanto um estado do ambiente, sendo que, subjetivamente, o mesmo estaria completamente preenchido de ideias, conceitos e estados mentais inerentes a qualquer produção artística. Talvez neste sentido, o artista que mais se aproximou da criação profunda do vazio tenha sido Robert Barry, em 1969, ao deixar fechada, por três semanas, a *Eugênia Butler Gallery*. De portas cerradas e luzes apagadas, apenas um cartaz na porta dava qualquer ideia do que ali acontecia, avisando ao público que porventura viesse visitar o local: “Durante a exposição a galeria estará fechada”.

Conforme estabelecido já pelo Renascimento, a obra de arte manifesta ainda hoje seu caráter de lugar duplo e simultâneo, um lugar físico e um lugar mental. A partir do momento em que obra se torna este duplo muito mais do que um todo singular, fica cada vez mais difícil crer na existência de um vazio artístico. É claro que com isso não se afirma a impossibilidade do vazio na arte, mas, para que este possa ser considerado completamente, deveria a obra ser analisada tomando para si apenas o lado mais literal e físico da mesma, ou seja, apenas um de seus aspectos. Ou então, para se manifestar de forma genuína, este precisaria acontecer longe dos holofotes do discurso teórico, longe do público, longe de qualquer coisa.

Até é possível que, ironicamente, um vazio completo já tenha sido erigido em algum canto do universo artístico, porém, para que fique permanentemente vazio, sem que se faça uso de dispositivos externos, precisa ter partido de uma ação artística tão completamente esvaziada que não terá feito, ela mesma, nenhum alarde acerca de si. Se o vazio só pode se afirmar a partir da plenitude de sua existência, ou pelo menos de sua existência sintomática e periférica, caso alguma ação artística seja levada em frente para dar cabo de um vazio essencial, esta deve ser feita sem fronteiras discerníveis, sem fatores que preencham suas margens - cada vez mais - de conteúdo externo. Tal obra pode até já existir, criada pelas mãos de artistas como Leonardo da Vinci, Marcel Duchamp, Joseph Kosuth ou um desconhecido cujo intelecto seja tão desafiador em relação ao mundo já estabelecido da arte que, ao erigir tal vazio em plenitude[32], tenha criado uma obra tão intrincada que nunca se permitirá revelar-se ao mundo, soçobrando, ela mesma, no próprio vazio de si.

[32] Ironicamente, até mesmo para se tratar de um vazio elevado a sua potência máxima cai-se na antítese dos adjetivos que o preenchem

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. O museu como uma forma de ver. In: ROSENFIELD, Denis L. (Ed.). **Ética e Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

AMARAL, Aracy. Função do museu. In: _____. **Arte e meio artístico:** entre a feijoada e o x-burguer. São Paulo: Nobel, 1983.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana:** de Michelangelo ao Futurismo. Wilma De Kantinzky (Trad.) São Paulo: Cosac Naify, 2003. v.3.

_____. **Arte moderna.** Denise Bottmann e Federico Carotti (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARISTÓTELES. **Física.** Traducción y Notas: Guillermo R. de Echandía. Planeta de Agostini. [S.l.]: Editorial Gregos, 1995. (Libera lós Libros).

BAKER, Kenneth. **Minimalism.** Nova York: Abbeville Press, 1988.

BARRIENDOS, Joaquín; SPRICIGO, Vinicius. *Horror Vacui*: Crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte – Una conversación com Ivo Mesquita sobre la 28ªVa Bienal de São Paulo. **Estudios Visuales**, n. 6, jan. 2009.

BARROS, José D. Alois Riegl e a visibilidade pura: revisando a obra de um historiador da arte de fins do século XIX. **Cultura Visual**, Salvador, n. 18, p.61-72, dez. 2012.

BASBAUM, Ricardo. Viva o contato viva a vaia: a forte reação negativa à 28ª Bienal indica a vitalidade da mostra para provocar mudanças. **Revista VirtualTrópico,** 24 nov. 2008, Dossiê 28. Bienal/em obras. Disponível em: <p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/3038,2.shl>. Acesso em: jul. 2014.

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. Célia Euvaldo (Trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2001. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

BELTING, Hans. **O fim da história da arte:** uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BERLINCK, Deborah. A arte como ausência. **O Globo**, Rio de Janeiro, 03 mar. 2009. Segundo Caderno.

BLOCH, Arnaldo**. ...efêmero... pequeno ensaio sobre o indizível**. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 jan. 2011. Segundo Caderno.

BOIS, Yve-Alain. **A pintura como modelo**. Fernando Santos (Trad.) São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

BRAGA, Paula. O branco supra sensorial de Hélio Oiticica. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 11, v. 1, n. 16, jun. 2010.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais:** contribuição a uma teoria da arte contemporânea. Marcos Marcionilo (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 2008. (Coleção Todas as Artes).

CHENG, François. **Empty and full:** the language of Chinese painting. Boston: Shambhala, 1994. p. 41-99.

COSTA, Luiz Claudio (Org.). **Dispositivos de registro na arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; FAPERJ, 2009.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Clement Greenberg e a afirmação da pintura abstrata norte-americana no cenário artístico mundial. **Cadernos de Pós-Graduação**, Campinas, SP, ano 4, v. 4, n. 2, 2000.

_____. Obras-arquivos: o efêmero, a memória, a transversalidade. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; Siqueira, Vera Beatriz (Org.). **História da arte**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.

DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar-comum:** uma filosofia da arte. Vera Pereira (Trad.) São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

_____. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. **O que vemos, o que nos olha.** Paulo Neves (Trad.). 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção TRANS).

ESTADÃO. Cultura. Disponível em: <cultura.estadao.com.br>. Acesso em: jul. 2014.

ETTINGHAUSEN, Richard. The taming of the horror vacui in slamic art. **Proceedings of the American philosophical society**, v. 123, n. 1, feb. 1979.

FAURE, Élie. **A arte medieval**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

FERREIRA, Glória. MELLO; Cecília Cotrim de (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

FRIED, Michael. Arte e objetidade. Milton Machado (Trad.). In: FERREIRA, Glória. **Arte e ensaios**. Rio de Janeiro: PPGAV / EBA / UFRJ, 2002.

GONÇALVES, Adriana Honorato. **Questões preliminares sobre aspectos do vazio na arte contemporânea.** 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre Cenografias:** o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: EDUSP, 2004.

GRUBE, Ernst J. **O Mundo da Arte:** Mundo Islâmico. [S.l.]: Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações, [19--].

GUIA da 28ª Bienal de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2008.

HANNUD, Giancarlo; AYERBE, Júlia Souza (Coord.). **Seis Séculos de Pintura Chinesa.** Paris: [s.n.], [19--]. (Coleção do Musée Cernuschi).

HARRISON, Charles. **Modernismo.** João Moura Junior (Trad.). São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001. (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

HERKENHOFF, Paulo. Monocromos, a autonomia da cor e o mundo sem centro. 1998. In: NÚCLEO Histórico: Antropofagias e Histórias de Canibalismos, cat. XXIV. São Paulo: Bienal de São Paulo, 1998.

HOCKE, Gustav R. **Maneirismo:** o mundo como labirinto. Clemente Raphael Mahl. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; 92).

ITAÚ Cultural. Disponível em: <www.itaucultural.org.br>. Acesso em: jul. 2014.

JUDD, Donald. Objetos específicos. 1965. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. [Tradução de Pedro Süssekind et al...]. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. In: LICHENSTEIN, Jacqueline. **A pintura**. São Paulo: Editora 34, 2006.

KLEIN, Yves. Manifesto do Hotel Chelsea. 1961. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. [Tradução de Pedro Süssekind et al...]. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. Julio Fischer (Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção A).

_____. A escultura no campo ampliado. **Arte e Ensaios** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, n. 17, 2008.

LAI, Karyn L. **Introdução à filosofia chinesa:** Confucionismo, Moísmo, Daoísmo, e Lagalismo. Saulo Alencastre (Trad.). São Paulo: Madras, 2009.

LIPPARD, Lucy. **Seis años:** La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972. Madrid: Ediciones Akal, 2004.

MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 60, jul. 2001.

_____. À margem. **Revista do Departamento de Artes Plásticas**, ECA-USP, São Paulo, ano 2, n. 3, 2004.

MASSANA, Albert Ribas. **Biografía del vacío.** Su Historia filosófica y científica desde l Antiguedad a la Edad Moderna. Barcelona. Editorial Sunya Barcelona, 1997. Y segunda impresión, 2003.

MAZIVIERO, Maria Carolina. Influência e atualidade do pensamento riegliano. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 5., 2009, Campinas, SP. **Anais**. Campinas, SP: IFCH; Unicamp, 2009

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível.** José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira (Trad.). São Paulo: Perspectiva, 2012. (Debates; 40).

MIKLOS, Claudio. **A arte zen e o caminho do vazio:** uma investigação sobre o conceito zen-budista de Não-Eu na criação de arte. 2010. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

MOLINA, Camila. Chega hoje ao fim a "Bienal do Vazio". **O Estadão de São Paulo**, São Paulo, 08 dez. 2008.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 1. ed. São Paulo: Ática, 2008. (Fundamentos).

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço na arte. Tradução Carlos S. Mendes Rosa. Câmara Brasileira do Libro. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2002.

ROSENBERG, Harold. **O objeto ansioso**. Vera Pereira (Trad.). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O enigma vazio**: impasses da arte e da crítica. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2008.

SANTOS, Nívia Valéria dos. **Hélio Oiticica:** a grande ordem da cor. 2012. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes, 2012.

SIQUEIRA, V. B. C. Arte e instituições artísticas. In: Roberto Conduru; Vera Beatriz Siqueira. (Org.). **Políticas Públicas de Cultura do Estado do Rio de Janeiro**. 1 ed. Rio de Janeiro: Rede Sirius/UERJ; FAPERJ, 2003. v. 1, p. 93-103.

SONTAG, Susan. **A Vontade Radical:** estilos. (1933). Tradução: João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras; Editora Schwarcz, 1987.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios:** confrontos com a arte do século XX. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

TORRES, Fernanda Lopes. A absolvição do "gângster da sensibilidade": Yves Klein. Corpo, cor, imaterial. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 0, n. 0, nov. 1997.

_____. **Yves Klein, Andy Warhol e Joseph Beuys:** lugares de melancolia. 2006. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

_____. O Monocromo por Yves Klein: o pintor demonstra o vazio como o “valor real” do quadro. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 4., 2008, Campinas, SP. **Anais**. Campinas, SP: IFHC, UNICAMP, 2008.

31ª BIENAL, 6 set-7 dez. São Paulo: Bienal de São Paulo, c2013. Disponível em: <www.bienal.org.br>. Acesso em: jul. 2014.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,** Brasília, n. 31, 2005.

28ª BIENAL de São Paulo, **Jornal 28b**, 2008.

WAGEN, Jefferson Wille. **Abismos superficiais:** antinomias do ornamento. 2010. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UDESC, Florianópolis, 2010.

WEB Gallery of Art. Disponível em: <www.wga.hu>. Acesso em: jul. 2014.

WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. Marcelo Brandão Cipolla (Trad.). São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Coleção A).

YVES Klein arquives. Disponível em: <www.yveskleinarchives.org>. Acesso em: jul. 2014.