

**ENTRE O VAZIO E O SENTIDO: UMA PROPOSTA DE NÚCLEOS ESTÉTICOS  
PARA AS INTERPRETAÇÕES DAS ARTES DO VAZIO**

***BETWEEN SENSE AND EMPTINESS: A PROPOSAL OF AESTHETIC CORES  
FOR INTERPRETATIONS OF EMPTINESS ARTS***

Aniely Cristina Mussoi / UNESP

**RESUMO**

Partindo de dois problemas teóricos a respeito da arte, sendo eles (a) o relativismo nos discursos artísticos, e (b) as dificuldades de interpretação sobre as Artes do Vazio, i.e., as obras de arte que não se fazem de materialidade física, abordaremos a hipótese de Carl R. Hausman sobre Núcleos Estéticos como uma possível solução para garantir a polissemia artística sem recair no problema relativista. Conforme as análises, entendemos que: (1) as artes do vazio, embora levem aos limites a polissemia, sobrevivem ao relativismo se interpretadas com a hipótese de Hausman; tal conclusão é devida ao fato de elas (1.1) apresentarem-se como grandes complexos semânticos sustentados por condições objetivas, e pela (1.2) possibilidade de terem sua origem como um desdobramento, levado a extremo, do problema de forma e conteúdo nas artes do séc. XX.

**PALAVRAS-CHAVE:** Artes do vazio; teorias da arte; semiótica peirciana; arte contemporânea.

**ABSTRACT**

*Starting from two theoretical problems regarding Art, that is, (a) the relativism about artistic discourses, and (b) the interpretative difficulties about the Emptiness Arts, i.e. artworks that are not made of physical materiality, we use Carl R. Hausman's account on Aesthetic Cores in order to reconcile two important, but problematic, features of the artistic phenomena: the polysemy and objectivity (viz. non-relativistic) of interpretations. Following our analysis, (1) while pushing polysemy to its limits, emptiness arts can resist to relativism and its consequences if supported by Hausman's account; such conclusion follows from the fact that they (1.1) present themselves as large semantic complexes supported by objective conditions, and by (1.2) the possibility that they have their origin in an extreme unfolding of the problem of form and content in the arts of the 20<sup>th</sup> century.*

**KEYWORDS:** *Emptiness arts; theories of art; peircian semiotics; contemporary art.*

## Introdução

Para o presente trabalho, trataremos de dois problemas. O primeiro deles, mais geral e periférico aos nossos propósitos, diz respeito ao notório relativismo nos discursos sobre arte, ou seja, ao modo de tratar todas as interpretações sobre arte como se fossem igualmente válidas. O segundo, mais específico e central, se refere ao problema das interpretações sobre as Artes do Vazio, isto é, as *obras de arte feitas de nenhuma materialidade física*. Um incide sobre o outro na medida em que (1) as artes do vazio apresentam-se enigmáticas para a nossa compreensão, e (2) não podemos recorrer de forma apressada a quaisquer interpretações, haja vista ao problema do relativismo, tão comum no campo artístico. Após a discussão de ambos os problemas, abordaremos a hipótese de Núcleos Estéticos sugerida por Carl R. Hausman (2012) para uma proposta de solução ao dilema do relativismo nas artes, verificando em seguida como seria possível, a partir dele, delinear uma representação de um núcleo estético para as artes do vazio. Dos conteúdos encontrados nesta etapa, uma reflexão do ponto de vista histórico será desenhado em favor da compreensão deste fenômeno.

## Sobre o fenômeno artístico conhecido como Artes do Vazio

Numa primeira aproximação às artes do vazio, as temos como uma infinidade de obras que fazem-se *do vazio* por designar uma (1) *completa ausência de materialidade* ou uma (2) *materialidade mínima que procura expressar o vazio como seu principal conteúdo*. Vejam-se alguns exemplos:

a) *Erased De Kooning Drawing*, Robert Rauschenberg (1953) - consistiu no produto de um ato apagar, com várias borrachas, um desenho do já famoso De Kooning. A obra é a folha de papel manchado resultante (ROBERTS, 2017).

b) *Le Vide*, Yves Klein (1958) - exposição de uma vitrine vazia na Galeria Iris Clert, em Paris, sobre a qual Klein prometeu ao público que este presenciaria "... um lúcido e positivo advento de um certo reino do sensível", ou seja, o próprio vazio (BARTLETT, 2016, p.32).

c) *Show in Advance of its Existence*, Henry Flynt (1989) - exposição do vazio de 1989 na galeria da Fundação Mudima, em Milão, cuja divulgação só ocorreu dois anos depois, em 1991. Assim, Flynt conseguiu uma *exposição antes de sua*

*própria existência*, ou seja, esta “ocorreu” quando ninguém sabia que ela estava ocorrendo (FLYNT, s/a).

d) *Bienal do Vazio*, Ana Paula Cohen e Ivo Mesquita (2008) - exposição do vazio do 2º andar do Pavilhão C. Matarazzo na 28ª Bienal de São Paulo (BIENAL, s/a).

e) *4'33"*, John Cage (1952) - uma partitura de três pausas que juntas constituem quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio, proposta para ser performada por quaisquer conjuntos de quaisquer instrumentos (PRITCHETT, 1993).

f) *One Year Performance*, Tehching Hsieh (1985-1986) - performance de um ano na qual o artista proibiu-se de se relacionar, de qualquer maneira, com a arte, mas tão somente viver durante o período estipulado (HSIEH, s/a).

g) *Non-Danse*, Boris Charmatz (90's) - um movimento ocorrido principalmente na França, que propôs o não-dançar, oferecendo uma série de outras atividades em troca, como ler, atuar, proferir uma palestra, dentre outras (BOISSEAU, 2009).

À primeira vista, as mais problemáticas são as que denotam uma completa ausência de materialidade, como em (b), (c), (d), (e), e (f), pois se não há matéria visual ou sonora às quais podemos apontar no espaço e/ou no tempo, também não há uma unidade à qual reconhecemos como Obra. Sem tal unidade, o único modo como podemos tentar garantir nelas o reconhecimento das particularidades de um artista e não de outro se dá por meio dos seus elementos do entorno: os recursos utilizados pelo artista para o entendimento do público de que o vazio é *a própria obra*, como: o espaço de exposição, a moldura, a divulgação, o palco preparado. Em suma, uma grande quantidade de elementos já muito bem estabelecidos no mundo da arte, e que *emolduram*, por assim dizer, o vazio quando ele é intencional.

Por emolduramento, portanto, compreendemos o modo pelo qual o vazio recebe suporte material de elementos já institucionalizados, e que permitem ao vazio não só tornar-se obra de arte, mas também ter sua ampla variedade catalogável por museus. O *No Show Museum*, por exemplo, criado em 2013 por Andreas Heusser em Joanesburgo, disponibiliza uma coleção aproximada de 500 obras e documentos organizados por categorias como “*Nothing as Emptiness*”, “*Nothing as Invisibility*”, “*Nothing as Lacuna*”. Há ainda o *Museum of Nothing*, aberto em 2014 pela dupla Ben

Clement e Sebastian de la Cour em Copenhague, que estabelece seus departamentos de visitação como “*Department of Impossible Returns*”, “*Department of Hidden Agendas*” e “*Department of Past Orders*”. Há ainda o *Museum of Emptiness*, inaugurado por Gilgi Guggenheim em 2016 na Suíça, e que propõe-se como um espaço para o público “esvaziar-se” diante da abundância ofertada na vida cotidiana.

Ao que vemos, já é certo que o vazio está em plena formalização como uma nova categoria artística, de ampla variedade, e também que podemos individualar (e até mesmo catalogar) suas obras por meio de seus elementos de entorno. No entanto, ainda há dúvidas que se fazem pertinentes: por que tantos artistas propõem o vazio como obra? Qual(is) sentido(s) podemos retirar de uma obra de arte que apresenta-se como uma ausência? O que as obras do vazio nos têm a dizer de seus contextos de surgimento, e de que maneira comunicam-se conosco no presente?

### **Artes do Vazio: entre a polissemia e o relativismo**

Perguntas como essas nos levam ao velho problema da significação nas artes. É certo que toda proposta artística comunica algo, pois é dada sobremaneira como uma mediação entre autor e público; o problema maior se faz no campo do quê as obras designam, já que com muita facilidade encontramos nelas mais de um sentido<sup>1</sup>, o que nos leva a chamar a natureza geral da arte de *polissêmica*. Muitos diriam que, longe de ser um problema, talvez essa abertura na significação artística seja a grande virtude da arte, por interagir amplamente com a imaginação humana ao longo do tempo, e por permitir espaço para a criatividade nas interpretações<sup>2</sup> (seja quando intérpretes reexecutam uma peça famosa à sua própria maneira, quando os críticos de arte lançam mão de analogias e metáforas linguísticas para expressar o sentimento derivado de uma série de pinturas, ou mesmo quando o público desdobra-se ao tentar compreender um gênero de cinema). A questão aqui é que embora a polissemia seja uma hipótese interessante para o problema da multiplicidade de interpretações na arte, é fácil que dela se escorregue para um relativismo confuso.

Expliquemo-nos: em geral, o relativismo é a tese na qual decisões epistêmicas, morais ou estéticas são relativas aos contextos dos agentes em questão. Posto de outra forma, o relativismo defende que questões veritativas (se algo é verdadeiro ou

MUSSOI, Anieli Cristina. Entre o vazio e o sentido: uma proposta de núcleos estéticos para as interpretações das artes do vazio. In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2678-2692.

falso), morais (se algo é certo ou errado) e estéticas (se algo é esteticamente agradável ou não), só podem ser consideradas de acordo com contextos específicos, e que além disso, não existe um contexto unificador sob o qual tais questões sejam invariantes. Uma consequência do relativismo é que todas as afirmações a respeito de uma determinada questão possuem o mesmo valor, sendo colocadas no mesmo plano (de que todas as opiniões são igualmente válidas, ou de que todos os comportamentos são igualmente justificados, por exemplo).

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

A consequência do relativismo é que todo o discurso perde o sentido se não há critérios de validade para o que é dito. Ou seja, se as interpretações são postas todas no mesmo plano sem a necessidade de serem justificadas, elas perdem sua função como agentes públicos, e não faz sentido algum emití-las. A razão pela qual o relativismo em geral não funciona é precisamente porque ele anula a si próprio em sua definição; afinal, se toda afirmação é relativa, até mesmo o relativismo não exerce “a sua verdade”, e assim não se sustenta.

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

Seriam, as artes do vazio, provocações sobre a técnica no mundo da arte, como nos parecem sugerir *Erased De Kooning Drawing* e o movimento da *Non-Danse*? Designariam protestos contra o excesso informativo? Ou apontariam para uma crise no sistema de mercado que sustenta as artes, sobre a qual teria sido designada a Bienal do Vazio? Será que de fato indicam a tênue linha entre arte e vida, como fora sugerida por John Cage a respeito dos ruídos que se ouviu na performance de *4'33"*, e sobre a qual até vemos certa semelhança com *One Year Performance*? Ou seriam apenas mais uma forma de chiste proposta por artistas bem-humorados a *la Duchamp*, como bem poderiam designar *Le Vide*, de Yves Klein, e *Show in Advance of its Existence*, de Henry Flynt? O fato é que a arte floresce amplamente em sua liberdade de criação no séc. XX, e as obras do vazio parecem ser a epítome desta liberdade. Será que elas também evocam interpretações livres na mesma medida?

Há uma diversidade de obras, bem como uma diversidade de interpretações possíveis. O desafio é: como podemos construir uma unidade segundo a qual tratar tal diversidade de interpretações? Como torná-las mais acessíveis à nossa compreensão, uma vez que as obras fazem-se feitas de nada? Como, diante do dilema polissemia X relativismo exposto anteriormente, podemos respeitar a diversidade interpretativa das artes do vazio sem afogar-se no oceano relativista?

### **Núcleos Estéticos e o problema do relativismo**

Uma possibilidade interessante para o problema do relativismo nas interpretações sobre a arte, e que pode nos oferecer alguma resposta para a questão das artes do

vazio, foi dada por Carl R. Hausman com a noção de Núcleos Estéticos (no original, *Aesthetic Cores*). O autor sugere que exista um núcleo estético para cada obra de arte, funcionando como centro dinâmico de restrições para as pessoas que as criam e interpretam. Tais núcleos oferecem condições de objetividade na arte, sem, no entanto, eliminar a requerida polissemia. Assim, será possível afirmar que há uma condição de objetividade na arte, ou seja, um elemento que resiste à consideração de todas as interpretações como sendo igualmente verdadeiras, justificando a existência das disputas sobre significados na arte.

A base teórica sobre a qual Hausman desenvolve sua noção de núcleos estéticos é encontrada na filosofia de Charles Sanders Peirce<sup>3</sup>, sobretudo em seu realismo. Realidade, para Peirce, constitui "... aquele modo de ser em virtude do qual a coisa real é como ela é, sem consideração do que qualquer mente ou qualquer coleção definida de mentes possam representá-la ser" (CP 5.565<sup>4</sup>). A realidade dá-se de forma independente da mente, e faz-se acessada por nós em seus dois traços fundamentais: por meio de sua *alteridade*, isto é, de um elemento que exerce força de reação contra a nossa consciência; e depois, por meio de sua *generalidade*, ou seja, a característica de insistência no tempo, possibilitando assim que o pensamento possa apreendê-la, oferecendo uma unidade para ela (IBRI, 2015).

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

Núcleos estéticos são centros de restrições para obras de arte, cujas restrições e influências fazem-se atuantes sobre as interpretações das obras. A hipótese do autor é que há um núcleo para cada obra de arte, em constante desenvolvimento conforme os autores e interpretadores interagem com ele. Hausman afirma que o aspecto dinâmico do núcleo implica que não há decisões interpretativas finais e definitivas, mas que manter a ideia dos núcleos em mente pode ajudar a guiar interpretações e justificar por que os artistas esforçam-se para criar, bem como por que há disputas

interpretativas no universo artístico. Mas, afinal, quais são as razões para acreditar que obras de arte possuem condições objetivas? Vejamos:

A primeira razão se refere à realidade extra-mental. Uma das noções importantes de Peirce, sobre a qual se sustenta o núcleo estético, é a do Objeto Dinâmico. Este designa os objetos do mundo que possuem as características de alteridade e persistência/generalidade (sendo, portanto, *reais*), mas que são pré-interpretados, ou seja, permanecem desconhecidos para nós (seja por seu aspecto de transformação por estar no mundo, seja por nossa incapacidade de representá-los). Por outro lado, de nosso esforço por interpretá-los geramos representações que os tomam (ao menos em certo aspecto) como Objetos Imediatos, ou seja, como objetos interpretados (CP 8.343). Apesar disso, sempre haverá um aspecto dele que desconhecemos, e que permanecerá incitando nossa interpretação como fato bruto. É por isso que objetos dinâmicos incluem um universo de possibilidades interpretativas, justamente porque não podem ser efetivamente interpretados *in toto*.

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

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

(a) Criar e interpretar obras de arte sempre envolvem casos de resistência experienciadas como *feedbacks*, que podem provocar reações positivas por sugerir efeitos antecipatórios, mas também por limitar os caminhos disponíveis. A expressão “o que a obra quer ser”, comum entre os artistas, ilustra bem este

ponto de uma falta de autonomia sobre os processos de criação conforme eles ocorrem.

(b) Além das fontes pré-interpretadas, os artistas também podem sentir efeitos de fontes externas interpretadas, que eles reconhecem como objetos e eventos disparadores/inspiradores de criação.

(c) Predisposições individuais e traços de personalidade dos artistas também exercem força sobre a criação (tal constatação opõe-se à ideia de um gênio que cria espontaneamente, uma vez que ele possui traços pré-determinantes).

(d) O fato de que apreciadores/interpretadores em geral não assumem que suas interpretações sejam completamente arbitrárias, inclusive julgando outras interpretações por não estarem suficientemente circunscritas a um certo domínio de restrições.

(e) Hausman aceita a opinião comum de que interpretações influenciam pré-concepções de outras pessoas ligadas pelos mesmos contextos sociais e culturais. Ele justifica que as pessoas em seus contextos não estão totalmente desconectadas umas das outras, e este compartilhar com algo externo ao indivíduo já é um indicativo da objetividade existente.

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

A pista que Hausman oferece aponta para a discriminação e generalização de interpretações de obras de arte, ou seja, tomar contato com a diversidade de interpretações existentes, compará-las e resolver suas diferenças com um consenso (ao menos temporariamente), de modo que o consenso estabeleça um referente de interpretação. Sendo assim, procuraremos aplicar a hipótese de Hausman sobre tais objetos, a fim de que possamos delinear um núcleo estético para as artes do vazio.

### **Representação de um núcleo estético para as artes do vazio**

Como é possível que um vazio seja considerado obra de arte? Em outros termos, como é possível que um período de silêncio seja considerado música, ou que o não-fazer arte seja considerado uma performance?

A primeira etapa para a reflexão das artes do vazio sob o escopo teórico adotado é questionar-se sobre a realidade de tais objetos. O vazio em si mesmo não gera qualquer impacto de alteridade sobre a consciência, bem como o silêncio; então, o critério mínimo exigido de uma realidade extra-mental para o vazio como objeto do mundo faz-se prejudicado. Mas se considerarmos também que o vazio tem seu suporte nos objetos de seu entorno, tal como um documento que atesta a promessa de que a performance será “não envolver-se com qualquer forma de arte durante um ano inteiro”, então também encontramos em tais suportes as características de alteridade e generalidade necessárias para considerar a realidade da obra do vazio: não é o vazio em si mesmo, mas sim o vazio sustentado por suas contrapartes materiais. É precisamente o vazio emoldurado que fornece as condições de objetividade sobre as quais se constroem as interpretações.

Por “interpretações” podemos entender reexecuções de peças musicais, bem como as produções derivadas de mídias diferentes da original, que exigem um trabalho próximo de uma tradução: uma pintura para uma música, um poema para uma pintura, e etc. Críticas de arte também formam um gênero de interpretações, fazendo-se uso de analogias e metáforas para traduzir em palavras o que se observa em termos visuais. Um outro gênero ainda é o das análises mais teóricas, que pretendem alçar os traços objetivos nas obras de uma forma mais direta. São gêneros interpretativos diferentes, e, como tais, aproximam-se do núcleo de maneiras diferentes.

Parece adequado considerar que em torno do núcleo da 4'33” encontrem-se todas as suas reexecuções em variados conjuntos de instrumentos: cordas, percussão, orquestra completa, *beatbox* e *acapella*, incluindo ainda a performance de um gato e outra realizada em uma geladeira. O que há em comum entre todas elas? O período

de quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio estipulado, sem o qual tais reexecuções/interpretações não seriam associadas ao seu núcleo. Quatro minutos e trinta e três segundos fazem-se uma restrição óbvia para toda interpretação que pretenda-se dirigir à peça de John Cage como núcleo, seja para reproduzi-la, seja para analisá-la. Outras interpretações possíveis como participantes do núcleo se dão em forma de comentários e análises, feitas pelo próprio John Cage e/ou críticos/teóricos de arte e apreciadores que interagiram com sua obra, contribuindo com produções próprias para o universo relacionado à 4'33".

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

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

Dos artistas do séc. XX vinculados às artes do vazio, podemos citar alguns temas comuns: discussões sobre o fim da pintura, Dadaísmo e Antiarte, abstracionismo, monocromismo, manifestos pela Arte Conceitual, manifestos pelo Novo Realismo, reflexões sobre os limites cada vez mais tênues entre arte e vida, a busca moderna dos artistas pela superação dos limites na arte e ampliação deliberada do conceito "arte". Esses são assuntos gerais que podemos encontrar em seus escritos: manifestos, cartas, críticas de arte, textos didáticos, entrevistas e outros textos, todos atuando como interpretações no mundo da arte (FERREIRA e COTRIM, 2006). Tais textos configuram uma característica muito importante da arte no séc. XX na medida

em que os artistas de vanguarda requisitam para si a defesa de suas novas propostas, dada a dificuldade do público em compreendê-las (RIOU, 2014).

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

(a) de um lado, alguns buscam o valor da arte em si mesma, independente de quaisquer outras considerações a respeito do conteúdo (por exemplo, sem se preocupar com questões históricas ou sociais), e assim ficam reconhecidos como *formalistas*. O que prevalece é o caráter pictórico puro nos abstracionismos em geral, e temos como exemplos: o expressionismo de Pollock e Greenberg, a cor pura e homogênea nas monocromias, o Suprematismo de Malévitch, a “Arte-como-Arte” (no original, *Art-as-Art*) proposta por Ad Reinhardt, e os Novos Realistas, que buscavam “novas aproximações perspectivas do real” (FERREIRA e COTRIM, 2006, p.53).

(b) Por outro lado, outros artistas se desenvolveram mais *conteudistas*, ou seja, preocupando-se mais com o conteúdo expresso pelas obras do que propriamente com a matéria utilizada para tal fim, e então desenvolvem-se numerosas vertentes de arte engajada e/ou Arte Conceitual, como podem ser exemplificados pelo pioneiro Duchamp e os neodadaístas Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Piero Manzoni, pelos artistas conceituais Joseph Kosuth, Henry Flynt, Sol LeWitt, e artistas engajados Cildo Meireles, Hélio Oiticica, dentre tantos outros.

A principal razão para trazermos essa distinção agora é que, levados a extremo, parece que *ambos desaguariam no vazio como arte*. No primeiro caso, é fácil de encontrar entre os formalistas uma história de busca por uma arte cada vez mais pura que se faz pela paulatina retirada de elementos: da mímese, da beleza, da

perspectiva, dos traços, da cor, da própria tinta e enfim, da tela. A chave para esta compreensão se dá com Yves Klein, autor de séries de monocromos e da *Le Vide*, que sobre suas buscas acreditava que “...toda obra de criação, independentemente de sua ordem cósmica, é a representação de uma pura fenomenologia - Tudo o que é fenômeno, manifesta a si mesmo...” (*op.cit.*, p.62). Para ele, a manifestação pela qual se interessava estava contida no traço de seu próprio objeto (por exemplo, para uma representação do comportamento atmosférico, interessava-se em fazer o registro por meio da própria chuva, ventos e raios). Neste sentido, talvez possamos compreender que o que ele buscava com o vazio exposto em *Le Vide* era, nada mais, nada menos, que o próprio vazio, sem que este precisasse apontar para algo além.

Quanto ao segundo caso, dos grupos mais conteudistas, a chegada ao vazio faz-se melhor explicada pela crítica e historiadora da arte Lucy Lippard, que com sua tese *Six Years: The dematerialization of the art object* (1973) descreveu o gradual abandono da matéria em favor de uma concepção da obra que fosse o próprio conceito, estabelecido mentalmente. Neste sentido, o extremo da apresentação do vazio como arte seria um modo de redirecioná-lo para algum pensamento, como é o caso da crítica ao mercado das artes sustentada pela Bienal do Vazio.

Uma vez que a arte é um produto de comunicação e que, como tal, sempre vinculará uma matéria a um sentido (por mais simples que o sejam), encontramos problemas nas duas maneiras de tentar desvincular forma e conteúdo: por um lado, não é possível dar uma obra ao público sem que este pense/sinta coisas a seu respeito; por outro, querer que um conceito seja a própria obra exige um caminho minimamente material para que o espectador entenda que se trata de intenção artística. Assim, Yves Klein não consegue garantir que seus espectadores apenas *sintam* seu vazio sem especular por motivos, talvez, espirituais ou de protesto; da mesma forma, Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen não podem impedir os visitantes da Bienal do Vazio de *apreciarem* seu vazio, ignorando os propósitos originais de encontrar lá uma denúncia contra o sistema de mercado que sustenta a arte em detrimento do excesso informativo. Como já é assumido entre nós, a arte faz-se polissêmica, e assim, sempre haverá nela algum resquício semântico a ser encontrado. Evitar o problema do relativismo, por mais difícil que o seja, talvez seja possível com a sugestão de se comparar interpretações, como bem fora apontada por Hausman.

### **Considerações finais**

Procuramos aqui esboçar a noção de núcleos estéticos de Hausman como um modo de evitar o problema do relativismo na interpretação de questões artísticas complexas como o é a das artes do vazio. Tal problema aparece quando temos no mundo da arte um histórico de ampla busca por desafios e liberdade criativa, como de fato se fez na intensa produção artística do século XX. Por mais que essas mudanças tenham acontecido em favor da ampla democratização dos artistas, ela conduziu a certos equívocos, e um deles é pensar que toda interpretação é possível. Nossa reflexão demonstrou que há condições de objetividade para a arte, e tais condições estabelecem as restrições sob as quais as interpretações podem se dar. Manter a ideia de núcleos estéticos em mente colabora para que artistas e interpretadores prestem atenção às restrições quando elas aparecem, sob a forma de limites impostos durante o próprio trabalho; pois são precisamente estes momentos que serão decisivos para a escolha dos melhores caminhos na direção do núcleo.

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

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

## Notas

<sup>1</sup> Por “sentidos” entendemos todo conteúdo que uma obra de arte pode comunicar, isto é, sentimentos e/ou ideias.

<sup>2</sup> Por “interpretação” de uma obra de arte entendemos qualquer atividade mental evocada pela obra em um espectador, sendo esta geradora de novos resultados ou não, como produtos textuais ou novas obras de arte. Esta definição, bastante abrangente, será melhor especificada no decorrer da análise.

<sup>3</sup> Peirce foi um filósofo pragmatista que viveu nos EUA entre 1839 e 1914, tendo dedicado-se a desenvolver uma arquitetura de conceitos que sustentasse uma filosofia da ciência para o estudo de qualquer objeto dado à mente. Arte não era propriamente o foco de Peirce. No entanto, dada a riqueza de sua malha conceitual, seus estudiosos encontram vários recursos para desenvolver reflexões acerca das questões artísticas.

<sup>4</sup> A referência é dos *Collected Papers* do Peirce, onde se lê vol. 5, parágrafo 565. [trad. de IBRI, 2015, p.49].

## Referências

BARTLETT, Sarah M. *The careful crafting of a utopia / tese: Yves Klein and the anthropometric event of March 9, 60*. 2016. 101 f. Honor thesis in Art History, Washington and Lee University, March 25, 2016, Disponível em:

[https://repository.wlu.edu/bitstream/handle/11021/33555/RG38\\_Bartlett\\_theses\\_2016.pdf?sequence=1](https://repository.wlu.edu/bitstream/handle/11021/33555/RG38_Bartlett_theses_2016.pdf?sequence=1). Acesso em 11 de setembro de 2016.

BIENAL do Museu de Arte Moderna de São Paulo, outubro a dezembro de 2008. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2008 (28ª edição). (descrição divulgada no site).

Disponível em: <http://www.bienal.org.br/exposicao.php?i=2345>. Acesso em 01 de setembro de 2016.

BOISSEAU, Rosita. Dans beaucoup de spectacles de danse, on ne danse plus. *Le Monde: culture*, 2009. Disponível em:

<[https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus\\_1185423\\_3246.html#ens\\_id=1185104](https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/04/25/dans-beaucoup-de-spectacles-de-danse-on-ne-danse-plus_1185423_3246.html#ens_id=1185104)>. Acesso em 07 de junho de 2018.

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

FLYNT, Henry. Disponível em: <<http://www.henryflynt.org/overviews/poster.html>>. Acesso em 07 de junho de 2018.

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

HSIEH, Tehching. Disponível em: <<http://www.tehchingsieh.com/>>. Acesso em 07 de junho de 2018.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Paulus, 2015.

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

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

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

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

ROBERTS, Sarah. Erased de kooning drawing. *Rauschenberg Research Project*. San Francisco Museum of Modern Art. 2013. Disponível em:

<<https://www.sfmoma.org/artwork/98.298/essay/erased-de-kooning-drawing/>>. Acesso em: 30 de maio de 2017.

## Aniely Cristina Mussoi

Mestranda em Artes pelo Instituto de Artes/UNESP, bolsista pela CAPES. É pesquisadora na linha de Abordagens Teóricas, Históricas e Culturais da Arte. Graduada em Arte-Educação (2013-2016) e Psicologia (2006-2010) pela Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná (UNICENTRO). Endereço para acessar o currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/9512176840617852>.