



À Beira do Vazio:
Investigações pictóricas sobre o espaço

Fernanda Valadares

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

À Beira do Vazio: Investigações pictóricas sobre o espaço

Fernanda Valadares de Sampaio Bastos

Dissertação apresentada como requisito para obtenção de grau de mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, área de concentração Poéticas Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Sandra Rey.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a. Sandra Rey (UFRGS)

Banca Examinadora:

Prof^a. Dr^a. Marilice Corona (UFRGS)

Prof^a. Dr^a. Paula Ramos (UFRGS)

Prof. Dr. Vicente Martínez (UnB)

a todos os seres

Agradecimentos:

sim, você.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo investigar minha produção em pintura encáustica, com foco no processo de feitura. Inicialmente procuro abarcar os aspectos visíveis do trabalho, como as especificidades dessa técnica de pintura com cera de abelhas e sua utilização ao longo da história, com sucessivos períodos de esquecimento e redescoberta, desde a Grécia Antiga. Apresento um levantamento de suportes, ferramentas necessárias e receitas do *medium*, assim como das particularidades formais e construtivas de minha produção pictórica, como planos, camadas e brancos.

O espaço é o ponto central manifesto no trabalho, que se desenvolve a partir do binômio espaço construído, espaço absoluto. São representados ambientes arquitetônicos, lugares ligados ao sistema das artes como museus e galerias, mas também montanhas e horizontes, esvaziados.

Ao longo do processo de construção das pinturas de dimensões generosas, o espaço se manifesta não apenas na representação, como através do estado mental. São observados os meandros do espaço interno, que se mantém no presente ou divaga, enquanto o corpo vai erigindo o espaço pictórico. A *Teoria dos Incorporais no Estoicismo Antigo* de Émile Bréhier, dá suporte à exploração às camadas subjacentes desse processo, que abrange questões relativas ao vazio, ao lugar, ao tempo e a um aspecto de imanência, perceptível pelo exprimível.

O corpo de trabalho, portanto, repousa parte no tangível, parte no sensível, que vão se alternando, se suturando ao longo do percurso. Por fim, a pintura não é apenas a matéria que se encerra nas duas dimensões do suporte, mas as possibilidades decorrentes da experiência contemplativa do fazer.

PALAVRAS-CHAVE: Pintura encáustica, processo, espaço, vazio, incorporal, estoicismo

ABSTRACT

This present study aims to investigate my encaustic painting production, focusing on the making process. At first I try to encompass the visible aspects of the work, as the specificities of this technique of painting with beeswax, its use throughout history, with successive periods of neglect and rediscovery, since Ancient Greece. I introduce an inventory of substrates, tools and recipes as well as the formal and constructive features of my pictorial production, such as plans, and whites.

Space is the central issue manifested in the work, which evolves from the binomial constructed space, absolute space. These are represented as architectural environments, especially places linked to the arts system, like museums and art galleries, but also mountains and horizons necessarily emptied.

Throughout the construction process of the over sized paintings, space manifests itself not only through representation, as mental state. The intricacies of the mind space, which remains in the present or wanders, are observed while the body builds pictorial space. Émile Bréhier's *The Theory of the Incorporeal in Ancient Stoicism*, conceptually supports the underlying layers of this process, which covers issues relating to emptiness, place, time and the one aspect of immanence, perceptible by the expressible.

Therefore, the body of work lies partially in the tangible, partially in the sensitive, which alternates as a suture along the route. Finally, the painting is not only the two dimensional substance, but the possibilities arising from the contemplative experience of workmanship.

KEYWORDS: Encaustic painting, process, space, emptiness, incorporeal, stoicism

SUMÁRIO

introdução	8
DO TANGÍVEL	11
alguns exemplos do uso da pintura encáustica ao longo da história	12
da feitura	19
o ato de pintar	19
das investigações com a técnica	19
o suporte	20
o <i>medium</i>	21
a tinta	24
a fusão	25
a pasta de cera	26
acabamento e conservação	28
do visível	29
ver através	30
os planos	31
as camadas	35
a horizontalidade	39
Daniel Senise e a relação com a matéria	43
além da pintura	45
a busca da leveza pelo desenho	46
os grandes desenhos de Toba Khedoori	49
sobre lençóis dormidos	50

DO SENSÍVEL	52
do lugar e do vazio: o espaço	54
da construção do vazio: a contemplação	57
aceitar o lugar	59
das dimensões do vazio	61
a paisagem do absoluto em Tacita Dean	64
migração: o lugar que não estou	66
o vazio na obra de Mira Schendel	67
as perdas da primeira metade	67
os ganhos da segunda metade	68
a transição ou o terreno das possibilidades	69
a alquimia do vazio	70
matéria ou a busca do conforto	72
do tempo	75
dualidade e circularidade	78
a longa exposição	79
do exprimível	82
o espaço de possibilidades	83
a imantação decorrente do processo de feitura	84
a imanência na obra de Mark Rothko: a Rothko Chapel	85
considerações finais	88
referências	95
lista de figuras	96
anexo: exposições individuais 2012-2014	98
Museu de Arte Extemporânea	99
Na Adega Evaporada	107
O Sétimo Continente	124
À Beira do Vazio	130

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa trata de uma experiência pessoal com a pintura. Procura investigar os aspectos objetivos do trabalho que tenho desenvolvido com a pintura encáustica, assim como seus desdobramentos sensíveis, impalpáveis, mas igualmente pertinentes no processo de construção.

Inicialmente eu procuro abordar o tangível, o corpo do trabalho, através de pesquisas, vivências e experiências com os materiais, mormente com a técnica ancestral de pintar com cera, a pintura encáustica. Há um breve levantamento histórico das ocasiões em que o meio foi utilizado ao longo de três mil anos, da Grécia Antiga aos nossos dias, passando por períodos de esquecimento e redescobertas, sucessivas vezes. Como é uma técnica em desuso atualmente, exponho passo a passo o processo de pintura, incluindo receitas do *medium*, suportes e ferramentas testados, e procuro explicitar, através da especificidade técnica, por que a maneira de fazer é importante no processo de significação do trabalho. A execução de uma técnica exige uma atitude mental.

Uma vez apreendida a questão técnica, examino os aspectos formais do trabalho, o caráter geométrico das pinturas, os espaços arquitetônicos e a migração para a paisagem natural. Vou dissecando também seus elementos construtivos, as camadas, a separação do plano em áreas que são trabalhadas isoladamente, o mascaramento para a construção dessas áreas fragmentadas, a perspectiva, as tonalidades de brancos escolhidas e algumas experiências, como a dissolução de solvente sobre a superfície pintada.

Logo, o visível ou tangível apenas não dá conta de todo o processo, que é envolvido por camadas subjacentes da pintura que vêm de um território sem endereço; são pensamentos que se manifestam, e que ao longo dos anos foram se traduzindo em imagens, mas que recentemente, na presente pesquisa, cobram o caminho inverso, e se manifestam como questionamentos, palavras, investigações, e reflexões. O trabalho tem início em um espaço mental e, para a exploração dos aspectos impalpáveis e invisíveis de minha produção artística, encontrei respaldo na teoria dos incorporais estóicos.

O estoicismo foi uma escola filosófica helenística fundada no início do século III que atraiu muitos adeptos, e floresceu por séculos, não só na Grécia, mas mais tarde, em Roma, onde escritores notáveis como Marco Aurélio, Sêneca e Epíteto foram seguidores. Perdurou até 529, quando todas as escolas filosóficas foram encerradas no Império Romano por ordem do imperador Justiniano I por serem contrárias à fé cristã. O termo "estoicismo" deriva da palavra grega *stoa*, que significa pórtico, como aqueles construídos dentro ou fora de templos, ginásios e praças, locais onde os discípulos costumavam se reunir. O estoicismo é essencialmente um

sistema de ética guiada por uma lógica que repousa sobre a física. É portanto, da ordem do tangível, pois por serem filósofos materialistas, é nos corpos que os estóicos veem a realidade; para eles tudo é corpo, até mesmo as virtudes, a razão e a filosofia. Em termos práticos, sobre estes três pilares (a ética, a lógica e a física), o estoicismo pregava o desenvolvimento do autocontrole e da firmeza, a partir da equanimidade de percepção dos elementos da natureza e a indiferença (*apathea*) aos fenômenos externos.

De acordo com o filósofo francês Émile Bréhier (1876-1952), permeando essa visão de mundo em que tudo era visível, tangível ou racional, havia quatro elementos impalpáveis, passíveis e neutros, que abarcava todos esses corpos. Tratava-se dos incorporais, que eram algo como um amálgama que possibilitava a existência desses corpos; uma outra realidade inerente à realidade, como um ambiente. Os quatro incorporais; o lugar, o vazio, o tempo e o exprimível são apresentados por Bréhier em 1908, em sua tese *A Teoria dos Incorporais no Estoicismo Antigo*. Um século depois, a filósofa e crítica de arte francesa Anne Cauquelin revisita esse tema no contexto da arte contemporânea em seu livro *Frequentar os Incorporais*.

A partir da teoria dos incorporais pretendo me debruçar sobre a minha produção artística e investigar como esses aspectos imateriais (o lugar, o vazio, o tempo e o exprimível) tem-se manifestado, da feitura a exibição. Eles aparecem não como quatro elementos distintos, mas facetas diferentes de um mesmo todo, que vão sendo enfocadas por ângulos diversos.

Ora o tempo, ora o espaço – lugar ou vazio – sempre aliada ao exprimível, um atributo de imanência decorrente da feitura, os incorporais transparecem em meu processo de trabalho como os próprios conceitos operatórios, que tomam corpo a medida em que são construídos através do processo de pintura.

Émile Bréhier propõe um caminho de reflexão para além das limitações e circunscrições inerentes ao próprio processo pensamento, em uma ruptura da linearidade, que se aproxima do pensamento oriental. Do ponto de vista da escola budista Jodo Shinshu essa ruptura do processo de pensamento se manifesta através do termo *shinjin*¹, o instante em que se percebe as coisas tal qual realmente são (e não são). Este instante é não conceitual, e portanto difícil de ser abarcado pela mente comum, mas é descrito pelas suas qualidades de extrema espacialidade, atemporalidade e clareza (entendimento) e vazio.

O vazio é a principal questão do trabalho. Este vazio é observado tanto formal quanto conceitualmente, no espaço do mundo e da mente. Para tanto procuro me aproximar, da idéia oriental de contemplação, e de que o espaço e os fenômenos são uma projeção da mente.

¹ SHIGARAKI, Takamaro. Heart of Shin Buddhist Path: A Life of Awakening. Sommerville: Wisdom Publications, 2013 p. 65-83

Procuro olhar também para artistas que deixam a idéia de vazio transpirar em suas obras, não necessariamente como o assunto principal, como acontece com Mira Schendel. ou Mark Rothko.

Na arte contemporânea brasileira faço menção ao pintor paulista Paulo Pasta, por sua relação espacial com a pintura, que acaba deixando transparecer um caráter atemporal. Também Daniel Senise é uma referência significativa do ponto de vista formal, ao representar espaços esvaziados e em tons neutros. Além do caráter vazio, meu trabalho se aproxima formalmente de Senise pela maneira de construir o espaço a partir da definição das arestas, pelo olhar arquitetônico e perspectiva.

À excessão de Mira Schendel, a dimensão generosa é uma constante nas obras dos artistas pesquisados. Este aspecto de uma imersão no trabalho, tal um cenário, aparece em minha produção em diferentes ocasiões; não só no tamanho da pintura, mas no interesse que tenho em produzir séries, que fazem com que o resultado seja novamente espacial.

Em anexo, apresento o registro corporal do trabalho, aquilo que foi produzido ao longo da pesquisa, organizado cronologicamente, no contexto de quatro exposições individuais.

A pesquisa busca um caráter circular, que se retroalimenta, mas que a partir de uma experiência pessoal aspira clarear de algum modo o campo em que essa produção atua.

DO TANGÍVEL

ALGUNS EXEMPLOS DO USO DA PINTURA ENCÁUSTICA AO LONGO DA HISTÓRIA

Fiz as primeiras experiências com a encáustica na década de 1990, mas só a partir de 2007 passei a usá-la sistematicamente em meu trabalho. Do modo como a utilizo, ela consiste em pintar com uma tinta preparada a base de ceras animal e vegetal e pigmentos ainda quentes sobre um suporte, seguida pela fusão da camada pintada com a anterior, através da aplicação de calor.

A técnica de pintura encáustica poderia ser considerada um meio obsoleto; sua origem é incerta e as fontes são controversas. Homero descreve a ornamentação de navios na invasão de Tróia, que especula-se, foram pintados com cera. Homero viveu em torno do séc VIII a.C., e a Guerra de Tróia teria sido mais de dois séculos antes. Plínio, o Velho, que viveu próximo ao Vesúvio, no então Império Romano, em seu livro *Naturalis Historiæ*², um amplo tratado sobre conhecimentos gerais escrito para o Imperador Tito e publicado entre os anos 77 e 79, faz muitas alusões à encáustica e credita a Aristides a invenção desse tipo de pintura. Plínio descreve a longa linhagem de pintores gregos que usavam encáustica, inclusive mulheres, detalhando seus estilos. O grego Pausias (século IV a.C.) foi um pintor em encáustica de grande virtude e detalhamento, famoso por trabalhar rápido, além de ser responsável pela ideia de se pintar o teto das casas.

Nos anos iniciais, fazia-se um desenho incisivo com o *cestrum*³, ou ponta seca, sobre uma placa de cera ou marfim, preenchia-se a incisão com mais cera a uma temperatura ligeiramente mais elevada, ou apenas amornada pelo sol, criando-se um desenho plano; e então dava-se polimento. Mais tarde, passou a ser usada como revestimento de navios para sua impermeabilização, protegendo as embarcações dos efeitos nocivos do sol, vento e água salgada. Neste caso, era aplicada uma larga camada com pincel com a cera ainda quente. Plínio não faz referências ao que se chamou posteriormente de *cauterium*, a fusão, que consiste na aplicação de calor moderado sobre a superfície pintada para que as partes pintadas permaneçam unidas, mas esta parte do processo é fundamental e certamente foi empregada tanto nas pinturas planas da época, painéis, murais e navios, como nas policromias de objetos tridimensionais, utensílios cerâmicos revestidos e esculturas em mármore. Ele também faz

² PLINY (The Elder). The Natural History of Pliny, Volume 6. Boston: H. G. Bonn Publisher, 1857. p. 277-282 Disponível em: <www.googlebooks.com/thenaturalhistoryofpliny>. Acesso em 8/04/2013.

³ PRATT, Frances; FIZELL, Becca. Encaustic, materials and methods. Michigan: Lear Publisher, 1949. p. 9



FIG 01

Retrato de Mulher. 120 – 130 (aprox.). Múmia de Fayum, encáustica e ouro sobre cedro. 42 x 42 cm. Museu do Louvre, Paris.

menção à cera púnica, um processo que foi redescoberto no século XX⁴ em que a cera é fervida em água do mar e soda por três vezes consecutivas. Isso a torna pastosa e aumenta seu ponto de fusão de 60°C para 100°C.

Com a ascensão de Roma, a encáustica foi herdada dos gregos, além de ter migrado junto com o resto da cultura grega e romana para o Egito. É deste país que se tem a mais ampla coleção de retratos em encáustica da história antiga: as chamadas múmias de Fayum. São retratos realistas pintados em encáustica sobre madeira, finos painéis em carvalho ou tília, acoplados a múmia. As pinturas são de um incrível virtuosismo; o rosto é trabalhado em muitas camadas transparentes, que vão dos tons mais escuros para os claros, conferindo-lhe vivacidade, enquanto as roupas, em geral, são pintadas com pinceladas mais grosseiras e opacas. Provavelmente os materiais usados na época são muito semelhantes aos que são usados hoje: cera de abelha, pigmentos, resina e, como ferramentas, *pencilium* (pincel), *cestrum* (ferramenta para incisão) e *cauterium*, uma espátula que era aquecida em um braseiro, usada para fundir as camadas. Alguns exemplares das múmias com retratos foram descobertos em 1615⁵, mas somente ao longo do século XIX as expedições arqueológicas se intensificaram, e nos legaram os mais de 900 retratos espalhados por museus europeus e americanos, oriundos de diversas necrópoles egípcias. Os retratos naturalistas têm seu apogeu ao longo do século I até o início do século III, quando os hábitos de sepultamento no Egito começam a se transformar.

Em 1850 em St. Médard-des-Prés, na França, foram descobertos equipamentos e outros materiais datados do séc IV. Análises químicas demonstraram que as características do meio que continha cera de abelha permaneceu inalterada por 1500 anos⁶.

A pintura encáustica passa por um período de dormência: alguns historiadores alegam uma crise econômica local, outros apenas entendem que a pintura tem ciclos, como a moda. A técnica volta a aparecer no sudoeste no Egito no mais antigo registro existente do Cristo Pantocrátor⁷, datado do século VI no Monastério de Santa Catarina, na Península do Sinai.

A mártir cristã Catarina de Alexandria teria tido seus restos mortais levados por anjos para esse local em que, de acordo com o velho testamento, Moisés teria recebido de Deus os dez mandamentos e visto a sarça ardente, o que tornou o local igualmente sagrado para

⁴ A cera púnica foi redescoberta e patenteada pelo pintor e filósofo alemão Fritz Faiss (1905-1981), um estudante de Paul Klee e Wassily Kandinsky na Bauhaus. Cf. Artforum, New York, 1965, v. 4, p. 245. Disponível em: <www.artforum.com/backissues>. Acesso em: 10/10/2012.

⁵ O explorador italiano Pietro della Valle descobriu as primeiras múmias em Saqqara-Memphis e as transportou para Dresden na Alemanha. Cf. PETTIGREW, 1834. p. 106

⁶ Cf. Organic Analysis in the Arts: National Gallery Technical Bulletin Volume 2, 1978. Disponível em: <www.nationalgallery.org.uk> Acesso em: 01/10/2013

⁷ QUENOT, Michel. The Icon: Window on the kingdom. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1991. p.127



FIG 02
Cristo Pantocrátor: Séc. VI. Encáustica sobre Madeira. Monastério de
Santa Catarina, Monte Sinai, Egito

cristãos, judeus e muçulmanos. Neste local está o mais importante conjunto de ícones bizantinos dos séculos VI a VIII.

As pinturas murais nessa época foram muito aperfeiçoadas, e chegaram a um altíssimo grau de complexidade. Primeiro se usava uma emulsão de cera com betume para impermeabilizar a parede. Depois o desenho era feito, e no final se aplicava como verniz uma outra liga de cera pastosa que incluía óleos, uma espécie de betume e incenso em sua formulação. Até o ano 1.000, a pintura encáustica foi largamente utilizada com diversas variações técnicas de acordo com o suporte - painel de madeira ou os diferentes tipos de parede na pintura mural - para um grande volume de produção de ícones religiosos, mas foi sendo gradativamente preterida pelo afresco, no caso dos murais, pela têmpera e, mais tarde, pela pintura a óleo nos painéis ou pinturas de cavalete. Ao longo da história, a cera foi empregada como coadjuvante em muitas outras técnicas, sobretudo como ingrediente espessante da tinta óleo e como verniz. Alguns historiadores e pesquisadores defendem que a denominação “encáustica” deveria ser usada apenas para os processos de pintura que envolvessem a aplicação de calor direto sobre a superfície pintada, o *cauterium*, justificando assim sua a denominação: do grego *enkaustikos*, “aplicar calor”.

Durante um longo período a técnica foi pouco utilizada. Artistas como Leonardo da Vinci, Anne-Claude-Philippe de Tubières de Grimoard de Pestels de Lévis, ou simplesmente Comte de Caylus⁸ e mais tarde Van Gogh e Paul Klee fizeram algumas investidas, mas sempre temporárias ou utilizando a cera como complemento de outras técnicas. Foi o que aconteceu quase dez séculos depois com Diego Rivera⁹, que foi um grande entusiasta da encáustica mas logo a deixou de lado e passou a utilizar somente o afresco em seus murais.

Nos anos 1950, após servir ao exército no Japão, durante a Guerra da Coréia, o artista norte-americano Jasper Johns seguiu para Nova Iorque, onde trabalhou com pintura, gravura e escultura. Cansado de ter que esperar a pintura a óleo secar, Johns¹⁰ preferiu a encáustica, que ele seguiu aperfeiçoando e utilizando por toda a sua vida. Sua técnica era simples: ele usava uma liga de cera de abelha, resina de damar e tinta a óleo, que mais tarde substituiu por pigmento e um pouco de óleo de linhaça. Aplicava poucas camadas; em geral usava a tela em pé, a não ser quando fazia colagens, e usava ferramentas rudimentares, algumas inventadas por

⁸ Conde de Caylus (França, 1692-1765) era antiquário, arqueólogo, homem das letras. Em 1760 publicou *Encáustica: ou o método do Conde de Caylus para pintar a maneira dos antigos*, que trouxe a luz a técnica que estivera esquecida. Cf. www.dictionarystofarthistorians.org acesso em 11/09/2013

⁹ FOARD, Sheyla Wood; RIVERA, Diego. Diego Rivera. The Great Spanic Heritage Series. New York: Infobase Publishing, 2009. p. 60

¹⁰ LANCHNER, Carolyn; JOHNS, Jasper. Jasper Johns. MoMA Artist Series. New York: The Museum of Modern Art, 2009. p. 6

ele, outras, descobertas ao longo da sua experiência, como o ferro de passar quimono adquirido por ocasião da sua exposição em Tóquio.



FIG 03

Jasper Johns. White Flag. 1955. Encáustica, óleo, jornal e carvão sobre tela. 198,9 x 306,7 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York.

Ainda hoje a técnica é pouco utilizada por artistas contemporâneos. Francis Allys (Bélgica, 1951) usou encáustica junto com pinturas a óleo. O francês Philippe Cognée (França, 1957) usa a técnica e desenvolve um trabalho que representa formas arquitetônicas e faz uso das camadas transparentes para obter uma luz difusa. Tony Scherman (Canadá, 1950) trabalha com retratos de personalidades históricas em grandes dimensões, utiliza a cera microcristalina em uma temperatura alta, que a torna muito liquefeita, e trabalha com pigmentos opacos. O norte americano Martin Kline (Estados Unidos, 1961) tem formação em escultura e faz pinturas abstratas, monocromáticas em encáustica, tomando partido das texturas e criando relevos com a cera.



FIG 04

Martin Kline, Winter in Japan, 2013, encaústica sobre painel, 105X105cm, Meredith Long Gallery

DA FEITURA

O ato de pintar

Ao falar de Iberê Camargo, Paulo Pasta sugere que “o motor da arte seja mesmo o desapontamento e a renúncia”¹¹. No meu processo certamente a renúncia é o primeiro passo para o ato de pintar; a renúncia de qualquer lugar em favor do espaço do estúdio, a renúncia de todas as imagens do pensamento ou do campo visual em favor de uma a ser pintada, a renúncia da velocidade em favor da desaceleração. As redes e conexões, tão próprias da vida contemporânea dão lugar ao isolamento, e assim se criam as condições para a feitura da pintura.

O ato de pintar, portanto, acontece em determinado espaço em um intervalo de tempo. A pintura encáustica é uma técnica permeada por muitos aspectos do que definimos como "tempo". Se o tempo é soberano a todas as coisas, é bom observá-lo, compreendê-lo e aprender com ele. Pintar com cera é este aprendizado, o exercício de experimentar a desaceleração do olhar e do gesto; é se deixar reger pelo tempo que a técnica demanda, e observar.

Das investigações com a técnica

Ao longo dos últimos sete anos venho pesquisando sobre a encáustica e inicialmente a técnica *per se* era de grande importância. Como reflete Marco Gianotti é favorável que haja esta dedicação, pois mais tarde a técnica se torna indissociável da própria expressão.

Através do aprendizado de uma técnica, sempre surgem novas perspectivas. O domínio de certos materiais sempre está articulado com a conquista de uma clareza do que o artista deseja dizer. Um pintor deve ser capaz de criar novos espaços, novas relações entre cor, linha, luz, matéria. O aprendizado de uma técnica pode parecer desnecessário na medida em que muitas obras tendem a esconder o gesto do artista. Vivemos em uma época em que a concepção de uma obra parece prescindir de sua execução. Barnett Newman dizia num tom provocador que qualquer um poderia realizar suas pinturas, desde que ele estivesse no comando. Entretanto, é difícil ver algum artista significativo que não tenha um domínio sobre determinados materiais: a pedra, o feltro, o mármore, a têmpera, o vídeo, etc. Não se trata de estreitar a matéria, mas sim de utilizá-la afim de expressar algo¹².

A pintura encáustica, em primeira instância, demanda um investimento no domínio da técnica para um resultado minimamente satisfatório. Requer materiais e utensílios que não estão disponíveis em todas as lojas de suprimentos artísticos, tem-se que lidar com a

¹¹ PASTA, Paulo. A Educação pela Pintura. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 05

¹² GIANOTTI apud MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araujo (Org). Arte em Pesquisa. Londrina: Eduel, 2005, p. 105.

temperatura e envolve cuidados, pois pode apresentar riscos a saúde. Neste capítulo apresento um pouco dos resultados de investigações no ateliê a partir de pesquisas e testes, e procuro descrever o que acredito ser de interesse comum e importante para a significação.

O suporte

Começamos pela escolha do suporte a ser utilizado, de preferência um suporte rígido. Como uma das características da cera é ir ficando cada vez mais dura, sem elasticidade, com o passar do tempo, deve-se evitar o seu uso sobre tela esticada em bastidor. Com mudanças de temperatura e umidade relativa do ar a tela se movimenta e a tendência da camada pintada em encáustica é perder a aderência e se soltar.

O compensado naval de 6mm é o suporte que geralmente uso em grandes formatos. A chapa tem até 160X250cm, é relativamente leve, de superfície lisa e levemente porosa, o que possibilita a aderência da cera e um bom manuseio. Tem boa tolerância às temperaturas elevadas, ao solvente e a gestos incisivos.



FIG 05
suporte: chapa de compensado naval 6mm

Outros suportes que já usei e funcionam são: vidro, gesso acartonado, tábuas, MDF 18mm em formatos até 1m². O papel deve ser usado com cautela; uso com frequência, mas em geral com encáustica fria, ou no máximo fundindo com ferro de passar ou aquecedor de ambiente. A camada tem que ser fina ou pode trincar com o movimento do papel. A pintura em tecido (não montado) resiste um pouco mais ao calor, mas a camada deve ser igualmente fina.

O MDF 4mm não funciona em grandes formatos. Não resiste ao calor, ao solvente e a uma gestualidade mais bruta. A superfície é muito lisa, a cera não adere bem.

Recentemente tenho usado uma camada fina de cera sobre lençóis, sem bastidor. É um trabalho experimental, que possivelmente a cera irá se soltar. Nesse caso não me interessa a duração, mas a fragilidade e a inevitável descamação da cera dos lençóis.

O *medium*¹³

Toda pintura é formada por um meio líquido, chamado *medium* ou seja, uma substâncias aglutinante que tem o poder de fixar os pigmentos (meio sólido e indivisível) sobre um suporte. No caso da encáustica o *medium* é a cera, mas devido às propriedades de cada tipo de cera, o ideal é que seja feita uma liga. Pode-se usar cera de abelha bruta, cera de abelha clarificada (processada por H₂O₂), resina de damar, cera de carnaúba, cera de candelila ou cera microcristalina, aliando-se as características de cada um dos componentes¹⁴. A cera clarificada e microcristalina têm boa transparência e ponto de fusão baixo. Carnaúba e candelila são mais amareladas e ao secar, podem tornar o meio quebradiço, mas na composição elevam o ponto de fusão e a resistência da peça.

Cada uma das ceras tem o seu ponto de fusão a uma determinada temperatura. Inicialmente eu usava um termômetro próprio para balas para checar essas temperaturas. Ao elevar muito a temperatura acima do ponto de fusão a cera queima, fica escura e perde as propriedades elásticas. Por isso não é recomendável esquentar a cera diretamente sobre o fogo, mas sim em banho-maria ou em um aquecedor elétrico com termostato. Ao queimar, a cera libera gases nocivos a saúde. De modo geral, quando sai fumaça da cera isso é sinal de que está acima da temperatura desejada para a pintura. A aproximadamente 200° a cera de abelha entra em processo de combustão espontânea.

¹³ *Medium*: componente líquido de uma tinta no qual o pigmento está suspenso. Cf. MAYER, 1996, p. 708

¹⁴ MATTERA, Joanne. The Art of Encaustic Painting: contemporary expression in the ancientmedium of pigmented wax. New York: Watson-Guption Publications, 2001. p. 92



FIG 06
variedades de cera: flocada, resina de damar, carnaúba, candelila e microcristalina
processo de preparo do medium: derretimento da cera
moldagem em formas de silicone

O *medium* básico que utilizo é preparado segundo a seguinte receita:

- 8 partes de cera de abelha bruta (ponto de fusão 62°C)
- 1 parte de resina de damar (ponto de fusão 84°C)
- 1 parte de cera de carnaúba flocada (ponto de fusão 85°C)

Derreter as três ceras separadamente e misturá-las liquefeitas. Colocar em moldes¹⁵ e depois de arrefecidas, desenformar e deixar sob a luminosidade do sol e lua para clarificar naturalmente¹⁶.

Também é possível fazer variações, substituindo a cera bruta por clarificada (por peróxido de hidrogênio) para obter camadas mais transparentes e sem a tonalidade amarelada, cera clarificada com microcristalina para maior transparência ainda, ou cera microcristalina pura, ou carnaúba pura, para criar superfícies acidentadas, irregulares em decorrência da diferença do ponto de fusão.

Quando o suporte usado é o compensado naval, o fundo¹⁷ é preparado com duas a três camadas bem finas (65°-68°C) da própria cera, aplicada com um pincel largo e fundindo com maçarico e ferro, com bastante pressão, alternadamente. A primeira camada é completamente absorvida pela madeira, e as camadas seguintes vão criando a superfície lisa para a pintura. Eu alterno a cor do fundo, e isso muda completamente o caminho do desenvolvimento da pintura. Às vezes uso branco de titânico saturado, criando a “tela branca”, mas em outras circunstâncias deixo apenas a cera despigmentada, ou coloco uma quantidade ínfima de pigmentos coloridos, preservando a transparência da cera, mas alterando levemente a sua tonalidade.

Eu não vejo necessidade de preparar o fundo com gesso, quando trabalho sobre compensado naval; a cera adere completamente à madeira. Em alguns trabalhos já utilizei tinta óleo, guache, pastel seco ou oleoso diretamente sobre a superfície de madeira, em cores fortes, e em seguida apliquei a cera da maneira usual. A tinta acrílica não deve ser usada como fundo, pois oferece pouca aderência à cera.

¹⁵ Forminhas de silicone para *cupcakes* são muito boas para essa finalidade.

¹⁶ O processo de clarificação natural pode levar meses

¹⁷ MC GRADY, Jason; THOMAS, Donna. *A Studio Guide to Creating Encaustic Art*. Indiana: XLibris Corporation, 2008. p.22

A tinta

Para a obtenção da tinta propriamente dita, em pequenos recipientes metálicos sobre uma chapa quente mistura-se o pigmento ao *medium* derretido. A transparência e densidade da tinta dependem da temperatura, quantidade de pigmento utilizado e do tipo de pigmento. Uso três tipos de pigmentos brancos¹⁸: óxido de zinco, dióxido de titânio e branco de litopônio (sulfeto de zinco associado a sulfato de bário). O dióxido de titânio tem alta potência tintorial, mas uma pequena quantidade na cera pode deixá-la opaca, pesada, antes mesmo de deixá-la branca. O óxido de zinco, por outro lado, é um pigmento bem transparente e de pouca cobertura, com uma tendência a absorver os tons acinzentados da cera; suas propriedades químicas elevam o ponto de fusão do meio, sendo uma boa tinta para obtenção de efeitos



FIG 07
Tinta: cera e pigmentos sobre paleta aquecida

¹⁸ MAYER, op. cit., p. 99-100.

acidentados na superfície. O *lithopone* é um pigmento transparente e versátil, não interfere no ponto de fusão e possibilita níveis diferentes de transparência com a tonalidade branca; é bastante comum na Europa, mas até o momento não pude encontrá-lo no Brasil.

A aplicação da cera é determinante para a textura da superfície¹⁹. Temperaturas mais baixas e pinceladas rápidas e repetidas criam texturas. A direção da pincelada define o tipo de textura. Para uma superfície lisa é necessário aplicar a cera bem quente (65°-68°C) com um movimento de pincel longo e lento, portanto, para cada pincelada deve-se fazer uma nova imersão do pincel na tinta quente.

A fusão

O passo seguinte é o *cauterium*²⁰, ou fusão através do aquecimento da camada aplicada. Eu uso vários métodos diferentes; do mais contundente - maçarico com gás GLP - às delicadas espátulas, cada um resultando em um tipo diferente de efeito. Pode-se usar soprador elétrico e os diferentes tipos de maçaricos para o derretimento uniforme, ferros de passar para nivelamento, aquecedores de ambiente com resistência para a manutenção da pincelada ou ferros de solda ou espátulas térmicas para modelagem²¹. E o sol em um dia de verão.



FIG 08
utensílio para fusão (*cauterium*)
ferro elétrico

¹⁹ WOMACK, Linda Roertson; WOMACK, William. *Embracing Encaustic: Learning to Paint with Beeswax*. Oregon: Hive Publications, 2008, p. 55-60.

²⁰ TAYLOR, William Benjamin Sarsfiels Taylor. *A Manual of Fresco and Encaustic Painting*. London: Chapman & Hall, 1843, p. xiv. Disponível em: <[www.googlebooks/amanualoffrescoandencausticpainting](http://www.googlebooks.com/amanualoffrescoandencausticpainting)>. Acesso em: 27/08/1012.

²¹ MATTERA, op. cit., p. 98.

A pasta de cera

Outra técnica utilizada é a da pasta de cera, que consiste em adicionar 50% de terebintina ao meio de cera líquido. Ressalto que este método não é o ideal em termos de saúde, pois o calor da cera volatiliza a terebintina, gerando gases nocivos. Idealmente deve-se fazer a mistura em local arejado, colocar os ingredientes em um vidro e logo tampá-lo. Depois de resfriado os gases voltam a se estabilizar e deixam o meio pastoso, por esse motivo ele deve ser aplicado a frio. Eu o aplico diretamente com as mãos, protegendo-as com luvas de látex. A pasta de cera, entretanto, pode tornar o trabalho mais frágil, comprometendo a elasticidade da cera, além de conferir maior opacidade a superfície.



FIG 09
Pasta de cera fria

Em meu processo, muitas vezes quando o trabalho poderia estar pronto, provooco um acidente, uma dose de acaso e dissolução àquilo que foi cuidadosamente trabalhado, ao acrescentar terebintina à pintura. A maneira de fazê-lo eu procuro variar; com o painel na horizontal, com uma ligeira inclinação ou na vertical eu determino a forma da mancha. Com diferentes garrafinhas, mais bicudas, com o gargalo mais largo, com um conta-gotas ou ainda com o borrifador eu posso controlar a quantidade do líquido a ser aplicado. Às vezes coloco terebintina pura, às vezes misturo pigmentos ao líquido. O solvente é parcialmente absorvido pela camada de cera pintada, mas parte dele fica empoçada, e vai evaporando. Quando há pigmento na dispersão acontece um efeito interessante de manchas e transparências, como resultado do tempo de absorção e evaporação da terebintina. Como a terebintina reage com a cera, a pintura pode levar vários dias, até semanas para secar, isso depende das condições climáticas (temperatura ambiente e umidade relativa do ar).



FIG 10
Aplicação de terebintina sobre a pintura.

Acabamento e conservação

Se não for usada terebintina, pasta de cera ou muito pigmento solto sobre a superfície, mas apenas o procedimento tradicional de pintura encáustica, ao término da pintura ela já está seca e pronta. Para um acabamento brilhante é só lustrar com um pano macio, ou politriz. Com o tempo a tendência da cera é ficar cada vez mais dura, e esse procedimento pode ser repetido para limpeza ou lustro sempre que necessário, sem dano à pintura. A pintura encáustica não pode, em nenhuma hipótese, receber incidência direta de raios solares ou outras fontes de calor direto, pois pode derreter. Em temperaturas elevadas, mesmo a 40°C a pintura resiste sem problemas. É necessário certos cuidados com o transporte nessas temperaturas, pois a cera pode ficar mais maleável e susceptível a marcas de manuseio.

As temperaturas muito baixas, inferiores a 5°C, podem deixar um efeito de névoa na superfície, uma leve opacidade ou esbranquiçamento, sobretudo nos vermelhos e azuis – nos tons terrosos isso acontece menos, e nos brancos não se nota. Também nesse caso basta passar um pano seco.

Transparência, textura, brilho ou opacidade e a intensa coloração são algumas características dessa técnica, que é por um lado exigente, por outro flexível e tolerante, pois em qualquer momento da pintura, com uma simples aplicação de calor, pode-se retirar a porção insatisfatória de cera e recomeçar o processo. Mas é preciso prudência; são muitos elementos quentes e que respondem diferentemente a cada temperatura e gesto.

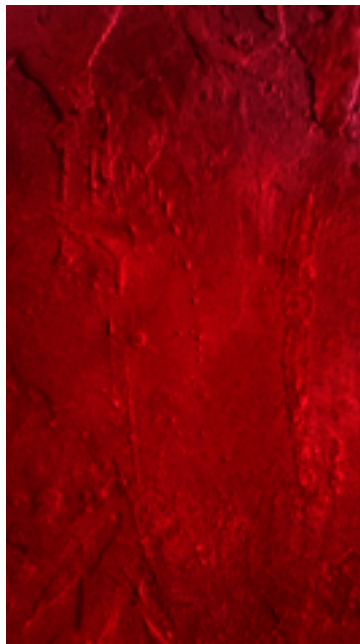


FIG 11
Detalhe de processo: texturas e pigmentos saturados

DO VISÍVEL

Acompanhando o processo de domínio da técnica foi surgindo uma predisposição para a representação de espaços arquitetônicos. A intimidade com a pintura foi se desenvolvendo junto com espaços geométricos, o que desde o princípio da pesquisa com a técnica balizou a maneira de lidar com a própria superfície pictórica.

Os espaços existiam internamente, e a primeira tarefa foi encontrar um modo de eles ganharem corpo. Sobre as imagens que existem internamente, Francis Bacon relata a David Sylvester sua experiência, e posso dizer que comigo o processo é semelhante

DS > Você uma vez disse ser capaz de ficar sentado, sonhando de olhos abertos com sua casa cheia de quadros que passam diante de você como slides. Gostaria de saber até que ponto você pode visualizar um quadro antes de começar a trabalhar nele.

FB > Bem, eu posso realmente ficar horas sonhando de olhos abertos, vendo os quadros passar como slides. Mas isso não quer dizer que os quadros que termino tenham alguma ligação com as pinturas que passam por minha mente. Porque o quadro que visualizo é maravilhoso. Mas como é que se pode executá-lo? E, naturalmente, como não saberia fazê-lo, deixo que a sorte ou o acaso façam por mim.²²

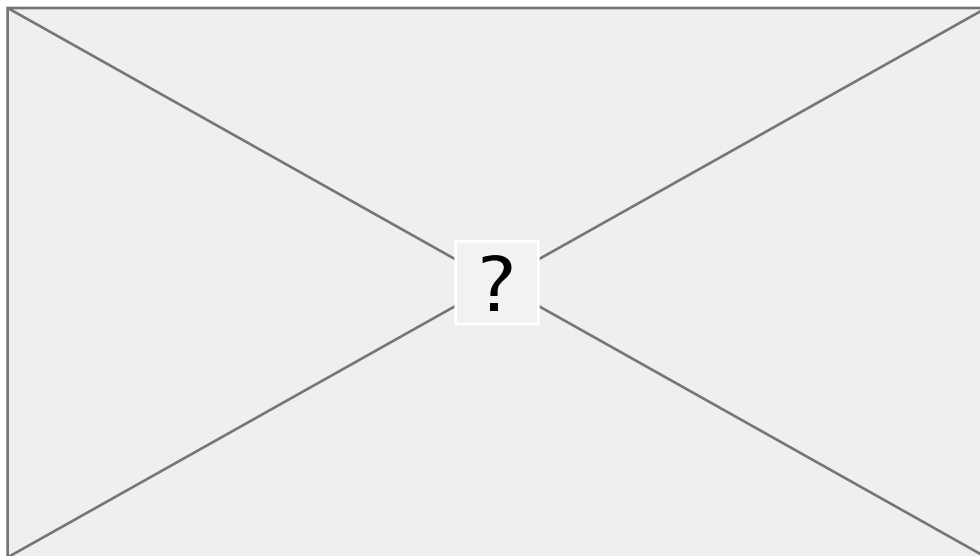


FIG 12

Transposição de imagem para a chapa de compensado.

²² SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 136.

Mas ao invés de quadros que passam na minha frente, eu me vejo em lugares. Locais anônimos, incógnitos, fugidios; que não sei onde são e não me lembro de ter estado; e que ao prestar atenção, compreendê-los, investigá-los, se esvaem, se dissolvem. Ainda assim, tento reter esses espaços ariscos e domesticá-los.

Ao contrário de Bacon, em meu processo o passo seguinte a esse encontro com as imagens internas, é um garimpo; procurar no exterior, em ocasiões corriqueiras pela vida cotidiana, lugares externos análogos aos meus lugares internos. Por onde vou, coleciono espaços capturados com a câmera do celular. Muitas vezes, os espaços encontrados eram museus e outros espaços expositivos; mais tarde essa escolha passou a ser proposital. De volta ao estúdio, os espaços do mundo procuram a afinidade com os espaços da mente. Alguns espaços do mundo são selecionados e pensados em um tempo sem tempo, um futuro hipotético; são despidos do que é circunstancial, do supérfluo. Em geral sobram chão, teto e paredes; vãos e colunas; e aberturas para um exterior que também já não mais existe.

Essa imagem fotográfica é então transposta para o suporte, o compensado que já está preparado com três a quatro camadas de cera, criando uma superfície bem lisa.

Como trabalho com grandes formatos, frequentemente as pinturas tem 160cm de altura, é preciso ampliar a imagem, e me interessava manter as proporções da imagem original. Inicialmente, eu usava o método de ampliação de grade; quadriculava a fotografia escolhida, transpondo-a em escala ampliada para o painel. Logo esse exercício se mostrou dispensável do ponto de vista de significação poética, e logo passei a projetar a foto diretamente no painel, com o auxílio de um nível para a correção de possíveis distorções da perspectiva.

Ver através

Os desenhos, a origem da pintura, são esse somatório de planos e arestas organizados de modo a criar a ilusão de um espaço a partir de uma fotografia. Este tipo de construção de imagem, outrora era construído e não capturado, fazendo uso da teoria da perspectiva, um sistema para traduzir o mundo volumétrico – aquele em que nos movemos em um intervalo de tempo – para uma superfície bidimensional, congelada.

A perspectiva – que é passagem através, abertura (per-scapers) – alcança um infinito, um “além” que sua linha evoca. Mas é um além nu, uma geometria, o número de uma busca.²³

A perspectiva, esta palavra de origem latina que significa ver através, foi amplamente usada a partir do renascimento. Para Erwin Panofsky (Alemanha, 1892-1968) a perspectiva é

²³ CAUQUELIN, Anne. A invenção da Paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 36.

uma “forma simbólica” de grande importância histórica e social no ocidente, inevitável ao conteúdo visual e capaz de reunir aquisições culturais da renascença até o modernismo.²⁴ O crédito da invenção da perspectiva linear é dado a Brunelleschi (Filippo di Ser Brunello 1377-1446) mas há evidências de que durante o período helenístico já se tivesse familiaridade com a idéia de que o objeto diminui a medida em que se distancia do olho. Uma passagem de Vitruvio no Tratado de Arquitetura²⁵ apresenta a possibilidade de que o pintor Agatharchus (séc. V a.C.) tinha conhecimento da perspectiva e do ponto de fuga. O potencial das implicações da afirmação de Vitruvius é fascinante, mas não há evidências suficientes que comprovem o fato; no contexto dessa pesquisa que orbita por uma visão helenística do espaço, porém, parece simbolicamente propício creditar aos gregos os primeiros passos da perspectiva.

Os planos

Logo eu tenho uma série de planos desenhados a partir de linhas. Em *Saatchi*, eu preservei as linhas, o que talvez Anne Cauquelin chamasse de um desenho nu, fiz pequenos sulcos nas linhas e as preenchi com óxido de ferro recém raspado, que lhe confere um tom alaranjado.

Mas na maioria das pinturas, minha aproximação é com os planos, ou a divisão da estrutura arquitetônica em áreas de pintura, que se definem como planos. Nessa construção cada área da imagem é trabalhada como uma zona independente, abstrata. Esta solução, foi pensada de início para resolver limitações técnicas, como a dificuldade em traçar linhas retas. As pinceladas com encáustica têm apenas poucos centímetros de comprimento, ou cerca de um segundo de aplicação, que é o tempo da cera esfriar e perder a liquidez. A demarcação com fita dessas retas, que antes se perdiam nos sucessivos processos de fusão da camada, depois passou a ser uma característica formal significativa no meu trabalho, além de colocar questões sobre parte/todo. Este procedimento de construção de planos é um gesto de fracionar, cindir, em que temporariamente a figura se perde, para mais tarde ser revelada.

Na construção, faço a seleção da área a ser pintada e a isolo do resto da superfície com máscara feita com fita crepe. O critério para a escolha da área em geral me é dado pelo próprio desenho, uso as arestas que definem os planos como demarcadores do território a ser trabalhado. A máscara cria uma nova imagem, abstrata, a superfície de pintura fica temporariamente remendada, redesenhada pelas fitas de diferentes larguras. Perde-se a figura como um todo, ganha-se um plano independente, que tal uma cidade murada, se fortalece. Este desmembramento afasta a distração, aguça os sentidos e apura o olhar para as sutilezas. No

²⁴ PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. São Paulo: Livraria Almedina, 1993.

²⁵ VITRUVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



FIG 13
Fernanda Valadares, #101218 (Saatchi Gallery London), 2010,
encáustica sobre compensado naval, 160X90cm.

plano fechado e restrito da área mascarada, a riqueza de tonalidades parece se avivar; onde outrora se percebia branco e bege, gradativamente insinua-se uma escala de tons que são criados a partir das diferentes tonalidades da cera de abelha, dos tipos de pigmento branco e gradações de saturação de pigmento no aglutinante. E então, quando a área apresenta uma superfície satisfatória, a fita crepe é cuidadosamente retirada, remetendo a um procedimento de natureza cirúrgica, talvez pelas ferramentas usadas que são de origem hospitalar ou odontológica: bisturi, pinça, pequenas espátulas em geral usadas no orifício bucal; ou devido a consistência da cera morna e à sua tonalidade, que em muito se assemelha ao couro de um animal ou à pele humana.

A importância desse procedimento ficou explícita pela primeira vez em *19 de junho, Sarandi*, trabalho de 2009. Ali, o procedimento de mascarar a área para criar os planos foi interrompido, enfatizando o grande plano da parede ao fundo e explicitando a cisão. A separação entre o elemento (escada) e o fundo, o texturizado e o liso, o colorido e o branco, o envelhecido e o novo, acabaria por criar uma oposição entre a ilusão da perspectiva e a veemente planaridade do branco liso.

Este método de mascarar áreas foi usado em quase todas as pinturas da série *Museu de Arte Extemporânea e Na Adega Evaporada*, e segue sendo uma técnica fortemente usada até agora.

As arestas bem demarcadas e cores neutras fazem uma aproximação da construção de espaços arquitetônicos a partir da construção de planos isolados feitos por Daniel Senise (Rio de Janeiro, 1955). Este artista que deixou de lado tela e tintas, para construir os espaços a partir do recorte e colagem de tecidos que acolheram resíduos de determinados locais. Trabalha a partir de um desenho bastante acurado, do encaixe impecável das formas relativas a cada plano e a colagem sobre uma placa de alumínio. A sutil diferença de coloração terrosa, ou simplesmente suja dos tecidos confere um caráter austero aos ambientes esvaziados.

Em meu processo há menos rigor dentro das áreas; dentro do plano, tenho a liberdade, posso fazer extravagâncias. Nesta etapa do trabalho, a medida em que as camadas vão se sobrepondo, a manipulação faz alusão a muitas outras técnicas; como gravura ou modelagem. Gestos bruscos ou palavras grafadas em baixo relevo, entretanto, remetem a pequenas transgressões, como a pichação de muros, ou a grafia em mesas do colégio. As texturas são muito usadas, por vezes brinco com o gotejar da cera que vai endurecendo, ou fico esfregando o pincel, que torna a superfície acidentada. Ao final, esses transbordamentos são suplantados por outras camadas de cera, provavelmente mais contidas, e permanecem embalsamados, como a memória de bons momentos vividos. Às vezes se deixam transparecer, outras não.



FIG 14

Fernanda Valadares, *19 de junho, Sarandi*, 2009, encáustica sobre compensado naval, 110X110cm.

As camadas

O simbólico é um dos motivos porque as camadas são um elemento fundamental da minha pintura. Para mim há um fascínio na parte que não se vê, mas sabe-se estar ali. Eu credito às camadas muitas soluções encontradas para lidar com o sensível, com o que não é fruto do pensamento lógico, uma parte do espaço que não é passível de ser racionalizada.

Ademais assim como a perspectiva, o uso da técnica de camadas na pintura é atribuído ao renascimento. Através do uso da encáustica, entretanto, podemos observar que as camadas pictóricas eram usadas como um recurso para obtenção de volume, através de luz e sombra, desde os retratos de Fayum no século I.

No ápice da representação espacial renascentista, porém, a partir da (re)descoberta do ponto de fuga e da busca da profundidade no plano pictórico, foram desenvolvidas técnicas para conseguir dar mais volume às imagens retratadas, não só a partir do desenho, como também da pintura. Através da veladura, ou uma sucessão de camadas com tinta transparente com muito pouco pigmento, era possível criar surpreendentes efeitos de luz, e a ilusão de distância e profundidade entre os objetos.



FIG 15
Detalhes do processo de feitura: Máscaras de fita crepe

A partir das veladuras é possível obter um tipo de profundidade que aproxima da matéria sensível. É o que acontece com o trabalho do pintor contemporâneo Paulo Pasta, segundo o olhar de Rodrigo Naves

No trabalho de Paulo Pasta, pintar significa velar. Aquilo que vemos parece ter uma intensidade maior, que a superfície dos quadros abranda e retarda. (...) Como acontece com um objeto posto na água, precisamos olhar essas formas de outra maneira. (...) Menos rígidas, elas adquirem um aspecto esponjoso e uma indefinição que as torna mais generosas com o ambiente que as circunda.²⁶



FIG 16
Fernanda Valadares, *23°33'47"W*
46°40'25 S, 2013, encáustica sobre
compensado naval, 160X160cm

²⁶ NAVES, Rodrigo apud PASTA, Paulo. Paulo Pasta. São Paulo: EdUSP, 1998, p. 07.

Pasta, ao fazer suas obras, se empenha sobretudo nas sobreposição das camadas de tinta. Chamo a atenção para o caráter de indefinição obtido, algo que ele diz ser menos da ordem da verdade que da ternura²⁷.

Em meu trabalho, possivelmente as arestas que definem o desenho são da ordem da verdade, racionais e lineares. Dentro dos planos, entretanto, tenho interesse por superfícies da ordem da ternura, e procuro tratá-los com a idéia de que as sucessivas camadas resultarão em uma linguagem própria, oxalá da ordem do sensível, criando uma tensão com as arestas.

Nesse sentido, as propriedades da cera são muito favoráveis. A estrutura encorpada e a transparência da cera oferecem a possibilidade de uma profundidade pictórica, em oposição a opacidade, que reforça a planaridade.

A materialidade da cera me concede uma profundidade não apenas da ordem da ilusão da perspectiva ou da luz e sombra – que uso com moderação – mas também do relevo espacial, da escultura.



FIG 17
Processo de retirada da matéria

²⁷ “Existe uma passagem do Proust em que ele fala que desde pequeno ele percebeu que compreendia o mundo muito mais pela ternura do que pela verdade.” PASTA, op. cit., p. 175.

As camadas, em algumas situações, são um recurso para dar volumetria, uma matéria que efetivamente salta do suporte, e cria sua própria sombra. Este volume em geral procuro obter ao longo de todo o plano, para que o desnível fique evidente nas arestas. Em outros momentos crio esse desnível ao contrário, cavando o fundo.

Este recurso foi muito usado na série *Na Adega Evaporada*. A medida em que fui trabalhando na feitura, a temperatura ambiente foi subindo, o período em que a produção estava mais ativa, em pleno verão, estávamos com temperaturas de 40°. Questionando o todo, a parede, buscando na massa da pintura, tentando encontrar o vazio que permeia minha pesquisa, não só na representação da arquitetura pelo desenho, pela pintura, mas querendo achar a verdade, a essência, questões mais metafísicas no próprio corpo do trabalho, ali, no processo de fazer, me distraí por um momento e estraguei uma parte da pintura. Acima de 40° a cera fica moldável. Por acidente, eu me apoiei no trabalho e afundei a superfície recém aquecida. Na tentativa de recuperar, o calor era tão excessivo que fui estragando uma área cada vez maior. Então decidi isolar a área da pintura e retirar toda a matéria para começar de novo. Quando cheguei na madeira, que foi muito fácil, pois tudo estava macio, eu percebi que havia encontrado o espaço que eu estava buscando. A essência do espaço pareceu brotar por trás da pintura.



FIG 18

Detalhe: pintura com matéria retirada e aplicação de terebintina com pigmento (dióxido de titânio)

Ao chegar no fundo dessa série de trabalhos, porém, estava a verdade, mas não a ternura. Então saí em busca do sensível, e acabei por encontrá-lo através da dissolução, espalhando terebintina sobre a superfície. Com o painel na horizontal, vou gotejando – ou derramando a largos goles – o solvente sobre a superfície com cera. Às vezes isolo áreas com fita crepe e panos, outras vezes inclino o suporte ligeiramente. A terebintina é como a emoção pura, depois que a deixo vir, não há mais muito controle. E nada volta a ser exatamente como era antes. Como o solvente reage com a cera, ela demora dias para secar. Em alguns casos ela se infiltra entre as camadas e provoca um craquelamento da camada superior. De qualquer modo quando a terebintina evapora o meio se estabiliza; às vezes fica apenas uma sutil opacidade, uma diferença na refração da luz na cera refletida, outras vezes há um dano mais explícito, mas a pintura sempre sofre um amadurecimento a partir daquela interação.

A horizontalidade

Em um dado momento houve uma migração em meu trabalho, um encontro mais incisivo com questões espaciais, e comecei a investigar aspectos que reforçavam a horizontalidade.

Estado de Salar (2012-2013) é um múltiplo de seis peças, totalizando 195X500cm. Trabalhar em uma peça única nessas dimensões foi inviável, primeiro porque a chapa de compensado naval tem um tamanho padrão (160X250cm), e mesmo que ela fosse emendada antes da pintura, o processo de pintura é feito na horizontal e vertical, seria impraticável que eu fizesse a movimentação dessa peça sozinha. A solução encontrada foi fazer o painel em módulos verticais. A largura das chapas varia de 65 a 95cm e elas devem ser montadas a 0,5cm de distância entre elas.



FIG 19

Processo de feitura: preparação do fundo de *Estado de Salar*

Além da linha horizontal que se estende para a direita e para a esquerda do observador e dessas cinco linhas que se constroem a partir do intervalo entre os painéis que levam o olhar para cima e para baixo, eu queria profundidade. Eu poderia ter lançado mão da perspectiva, de luz e sombra para conseguir esta profundidade. Mas estes são recursos que uso nos desenhos de espaços construídos, e aqui, também como linguagem eu estava interessada em me aproximar de um processo mais primário, um desenho mais plano. Então opto pela transparência da cera para direcionar a percepção ao fundo, em direção ao suporte.

Nesse fundo, pintadas a óleo diretamente sobre o painel de madeira, há áreas de cores intensas, que na ocasião me lembravam Matisse. Azul ultramar, verde limão, magenta... Fiz áreas retangulares de cores aleatórias, sem cobrir completamente o fundo de madeira. Após uma semana preparei o fundo com duas camadas de cera clarificada. A cera se mescla com a tinta óleo quase seca, e adere completamente à madeira. Só então fiz o desenho das montanhas, projetando fotografias do *Salar do Uyuni* sobre os painéis para recriar o desenho na superfície. Criei uma máscara de fita crepe e isolei a área com as montanhas. Só então, fui fazendo mais camadas das áreas de céu e solo, usando apenas os pigmentos brancos. Usei esse mesmo procedimento em *Migração* (2014).

A opção pelo branco não é casual. O branco reúne opostos: enquanto cor-pigmento, o branco é ausência de cor, vazio e o que não está. Quando é cor-luz, ele é o somatório de todas as cores, plenitude, potência máxima. Paradoxalmente também faz alusão ao imaterial ou espiritual. Entre os artistas que investigaram esta potência do branco está o pintor russo Kazimir Malevich (1879-1935). Em *Composição Suprematista: Branco sobre Branco* (1918) o artista reduziu os meios pictóricos ao mínimo necessário – há apenas um fundo bastante texturizado em um tom branco quente e um quadrado levemente rotacionado e descentralizado em um

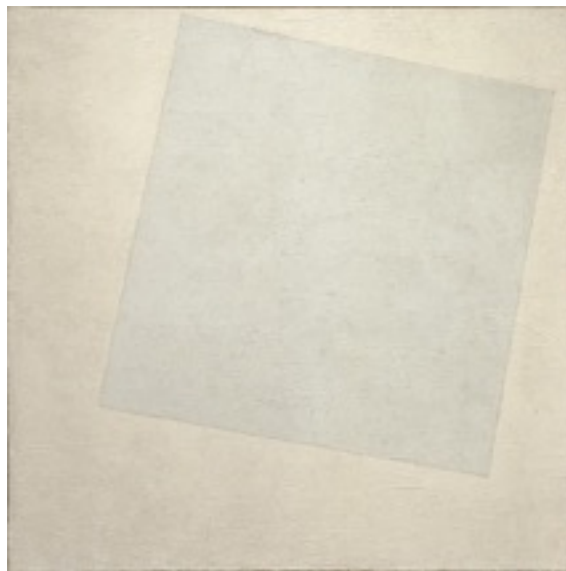


FIG 20
Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on*

tom de branco mais frio. Produzida logo após a revolução russa a obra apresenta uma ruptura através de sua extrema simplicidade; uma reinvenção do meio pictórico. Mais do que estética esta foi uma expressão de uma liberdade sociopolítica, também expressa em um manifesto do artista à ocasião em que ele diz: "... o abismo branco da liberdade, o infinito está diante de você."²⁸

Na Adega Evaporada também tem apenas pigmentos brancos e as várias tonalidades da cera. Aqui, o branco não é parte de um manifesto de liberdade, como no *Estado de Salar* que me remete a Malevich, mas é a busca da simplicidade, uma vontade de construir um espaço com o mínimo de elementos, como um legado do pintor monocromático Robert Ryman (Estados Unidos, 1930), conhecido por suas pinturas de branco-sobre-branco em papel. Em cada plano trabalhado eu busco a textura, a mancha ou a transparência, seguindo os passos desse artista que chegou a uma complexidade pictórica admirável utilizando apenas o branco em suas "pinturas nuas"²⁹. A objetividade e inexorabilidade de Ryman me ocorre às vezes, quando



FIG 21
Robert Ryman, *Medway*, 1968, Acrylic on
Medway paper and masking tape, 202X197
cm, Dia Art Foundation

²⁸ SIDDIQI, Asif A. *The Red Rockets' Glare*. Cambridge University Press, 2010, p. 105.

²⁹ "naked paintings". Cf. HUDSON, Suzanne Perling. *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge: MIT Press, 2009, p. 3.

estou envolvida com algum conflito da ordem da representação: no fim, trata-se apenas de “tinta usada”³⁰.

Por outro lado, na mesma época na tentativa de romper com a zona de conforto dada pelos brancos, produzi algumas pinturas com um sutil uso da cor, como a buscar algo ainda mais vago que o próprio branco. Esta cor apareceu no processo, como que para neutralizar o amarelado da cera. Seguindo o método das lavadeiras, que usavam tabletes de anil para branquear roupas, coloquei um pouco de pigmento azul ultramar no *medium*, que o tornou esverdeado. Então passei a fazer várias experiências; usando dois tons de verde, depois procurando um equilíbrio com o vermelho complementar... Experimentei quantidades iguais das cores primárias e obtive uma cor de elefante, neutra, muito opaca e pesada. Do mesmo modo que há muitos tons em minha paleta branca, quis fazer investigações monocromáticas com outras cores, mas se salientaram os verdes, em especial graças a um pigmento natural muito transparente oriundo da Ilha de Chipre, Terre Verte de Nicosie.



³⁰ Ibid., p. 105.



FIG 22
Daniel Senise. *O Beijo do Elo Perdido*. 1991. Acrílica e óleo sobre cimento.
139 x 203 cm. Coleção particular.

Daniel Senise e a relação com a matéria

Os planos que construo frequentemente remetem ao trabalho do artista Daniel Senise. Mas é a sua relação com a matéria pictórica; o branco sujo, as texturas e marcas na tela usados na década de 1990 que exerceram um forte impacto sobre a minha pintura na ocasião. Os tons terrosos da paleta sóbria, o desgaste da pintura pareciam guardar algo precioso, arcaico, sobretudo em *o beijo do elo perdido* (1991).

A partir dos anos 2000 Daniel Senise passou por uma transformação em sua produção. Deixou de lado as tintas propriamente ditas e passou a usar resíduos retirados de lugares para representar espaços arquitetônicos, inclusive locais ligados ao sistema das artes, como museus, galerias e escolas, discutindo sua constituição.

Faz pintura com a informação que extrai dos mais diversos lugares e, naturalmente, em tempos distintos e desiguais. Seu procedimento consiste em aderir a pisos, marcados pela passagem do tempo, telas tradicionais, usando uma mistura de cola de marceneiro e água, que espalha sobre as telas. Quando separa os tecidos, depois de um tempo de secagem, eles trazem matéria do lugar, do dado essencial da estrutura e da história em que se inseriram. Isso quer dizer que, na pintura de Daniel Senise, a cor e o gesto provêm de traços da memória ou de vestígios da ocupação de espaços que se acumulam no plano único dos solos nos quais desenvolve parte de seu processo criativo; por isso, em primeira instância sua obra é um registro. Depois dessa captura monotípica do real, o artista fragmenta e mistura os cortes das distintas camadas de acordo com as formas projetadas nos desenhos que concebe — como um esquema arquitetônico — para cada obra específica e de acordo com as necessidades de luminosidade requeridas pela imagem que corresponde a cada desenho.³¹

A partir dessa pintura expandida, o artista procura tratar conceitualmente o esvaziamento da pintura tradicional, e faz uso de uma circularidade, da idéia de encerramento do trabalho nele mesmo. Em seu trabalho a questão espacial também é premente, mas o aspecto da memória do lugar, do resíduo que funciona como pigmento para a sua representação, dá outra dimensão a obra, uma tensão entre a memória matérica do que existiu e a representação do que já não existe. Nesse sentido, o trabalho do artista trata de tempo, do que já não está.



FIG 23

Daniel Senise. *Galician Center for Contemporary Art*.

Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira. 200 x 300 cm.

³¹ IOVINO, Maria A. *Territórios de Infinitude*. Disponível em <www.danielsenise.com/textos/> Acesso em 22/05/2013

Se por um lado há uma aproximação da minha produção à de Daniel Senise sob o ponto de vista formal, pelo espaço arquitetônico, ou pela referência ao tempo através da memória, há também um afastamento pelo processo de feitura.

Na ocasião em que visitei seu ateliê no Rio de Janeiro, em 2010, não percebi no artista as características estóicas ou contemplativas que permeiam a minha prática. Em seu processo de pintura expandida que vai além da pintura, ele tampouco passa pelo processo errante da pintura tradicional que se constrói ao longo do fazer, e que muitas vezes tem seu sucesso a partir das camadas de erro. Pelo contrário, não vi lugar para o erro em sua produção, ele se mostrou um artista que pensa e projeta com precisão, mas também delega etapas da feitura para seus assistentes. Engenheiro de formação, o embate para Senise parece acontecer antes no plano das idéias, na prancheta de desenho ou no programa de computador, do que na “tela de pintura”. Sua produção parece fortemente fincada sobre o eixo projeto–resultado. O processo de feitura do artista, que necessariamente requer uma execução primorosa, por ser focado no resultado, é mais a consumação de algo muito bem projetado ou em outras circunstâncias, uma inspeção, uma supervisão, e menos uma experiência ou vetor para aspectos incorporais da existência.

Além da pintura

Por vezes as respostas buscadas na pintura estão além da pintura. Na série *Himalayas*, o trabalho começa pela própria forma. Nasceu do desafio de produzir algo pequeno, e da busca por um vazio potente em uma superfície diminuta. Assim como quando um cômodo está muito apertado, é necessário tirar coisas de dentro, comecei a retirar elementos; a textura, a cor, as camadas, a própria encáustica... e comecei a cavar o suporte, até encontrar o espaço do outro lado. Quando atravessei fiquei satisfeita com a sensação de vazio. Mas este primeiro trabalho não tinha nada em comum com o que vinha fazendo até então: nem os materiais, nem as camadas. Tentei retomar esta atitude de encontrar o espaço com algumas características que o meu trabalho em encáustica tem: a questão das camadas, o compensado naval, que é o suporte. Subverti esse suporte (ele foi fatiado e cada fatia rotacionada e colada para criar uma nova superfície). Na medida em que fatio o suporte e faço uma rotação para trazer a superfície em corte, as camadas, que outrora eram da cera, aparecem; elas já estão ali. A representação do espaço da pintura, também foi descartada, porque o espaço está recortado no suporte; a ausência é a mais intensa presença.

Esta série foi mostrada em duas ocasiões, a primeira, no MAC/RS estava alinhada paralela a parede, com um afastamento. Na vez seguinte, na Galeria Zipper ela foi instalada perpendicular a parede, de forma que eu consigo ver através das montanhas – o vazio de uma montanha se sobrepondo a seguinte – nesse sentido se potencializou o caráter cordilheira, em

que uma montanha já não existe mais separada da outra. Não só elas foram colocadas em camadas, como a fixação foi feita com dobradiças, de modo que era possível um pequeno movimento, variando o ângulo de 90° para 80° ou 74°... com um movimento um pouco mais orgânico, um olhar mais maleável do que a dureza ortogonal que é característica dos espaços construídos.



FIG 24
Estudo para *Himalayas*.

A busca da leveza pelo desenho

A materialidade e a potencial durabilidade dos painéis em encáustica geraram uma necessidade de buscar um contraponto a estas características em outros meios, um equilíbrio no corpo do trabalho. Assim, procurei expandir a investigação do tempo de feitura, texturas, camadas, brancos e espaços vazios para um meio mais leve e efêmero.

Em uma experiência de desenho sobre papel comecei por construir o suporte a partir de papel de seda e carboximetilcelulose, que me dá camadas e transparência, características da encáustica, mas leveza e efemeridade. Ali eu desenhei os mesmos espaços vazios com um traço sutil, utilizando apenas uma pequena área do papel e deixando grande parte da superfície em branco.

Esta experiência de desenho acabou por gerar um diálogo com a pintura em encáustica e propiciar um equilíbrio peso-leveza. Formalmente, ambas são grandes superfícies quase inteiramente brancas, representando espaços vazios, mas o papel faz lembrar a natureza fugaz de forma direta.

Pensando nessa oposição, Calvino nos traz a luz:

Neste ponto devemos recordar que a ideia de um mundo constituído de átomos sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso.³²

Na pintura, assim como a preparação do papel de seda de grandes dimensões, há um enfrentamento com o material que se dá com o corpo inteiro. Já o desenho com a lapiseira fina (0.5mm e 0.7mm) é de outra ordem; requer pouco movimento corporal, mas há uma agitação, um incessante movimento do pulso que está constantemente trabalhando para construir e sustentar a uniformidade do plano acinzentado no papel.

Outra investigação é *O Sétimo Continente*, um desenho de grafite 0.5 e 0.7 sobre papel de arroz de 60cm por 5m. Trata-se de um diário de viagem, um desenho no espaço e no tempo. São 10 dias de viagem contados em horas, e a medida em que esse tempo vai passando ao longo dessa viagem, vou capturando montanhas. É uma viagem ao longo de uma grande cordilheira, em que fui fazendo registros fotográficos e breves esboços, e depois essas imagens foram reorganizadas e desenhadas como se fosse uma grande paisagem, propondo uma continuidade. No rodapé há anotações da passagem do tempo, o instante da captura, da altitude e da latitude. A altitude e latitude me interessam como uma mudança no eixo horizontal e vertical. É uma subversão das coordenadas geográficas. No desenho eu tento seguir o registro das montanhas com uma certa fidelidade, mas fica explícito o aspecto subjetivo da minha percepção, da percepção da mão no papel, do tipo do traço, mais tenso, mais relaxado, mais escuro, mais claro. Eu fiz questão de preservar no desenho o corte do enquadramento dos registros fotográficos e a emenda no registro seguinte. É um desenho bastante orgânico, mas que em seguidos momentos tem uma linha reta, vertical, que é a fratura da continuidade de um momento, uma captura, para o momento seguinte. Isso causa um certo

³² CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 27

estranhamento, que faz lembrar que não é um lugar aqui, do real, mas é um continente a mais, um outro espaço. Este espaço é contido pelo tempo, a passagem do tempo cria esta paisagem, com suas rupturas, estranhezas visuais. A montagem desse trabalho também traz a questão espacial... o desenho é pregado na parede com ímãs, mas montado com pregas, e os cinco metros se transformam em dois. O trabalho foi fixado em dois planos de parede, saltando para o espaço por conta também da ondulação no papel.

Os ímãs desaparecem atrás das pregas, assim como parte do próprio desenho. É necessário que se adivinhe um pouco o que está por trás, pois só se vê parte do que foi desenhado; o que será daquilo que não se vê? Isso é outra característica de espaço e tempo... quanto mais povoado é o espaço, menos se enxerga. Aqui também há essa porção que não se vê, mas por conta da própria dobra do plano da folha desenhada, a dobra do espaço.



FIG 25
Fernanda Valadares, *O Sétimo Continente* (detalhe), 2014, grafite sobre papel de arroz,
60X500cm, The Safari NYC

Os grandes desenhos de Toba Khedoori

A artista australiana Toba Khedoori (Sydney, 1964) tem um trabalho que transita do desenho a pintura, vai do abstrato a figuração, representando objetos e paisagens naturais, inclusive montanhas. Dou ênfase aos seus desenhos de espaços arquitetônicos, paredes, portas e janelas como *untitled (Rooms)*, 2001 feitos em um papel de grandes dimensões. Seu processo é inicialmente desenhar um papel encerado, recortar o desenho e depois colá-lo em um papel de superfície maior sem cera. Esse procedimento reforça a ilusão de tridimensionalidade buscada no desenho, e deixa grandes áreas do suporte em branco, intactas.

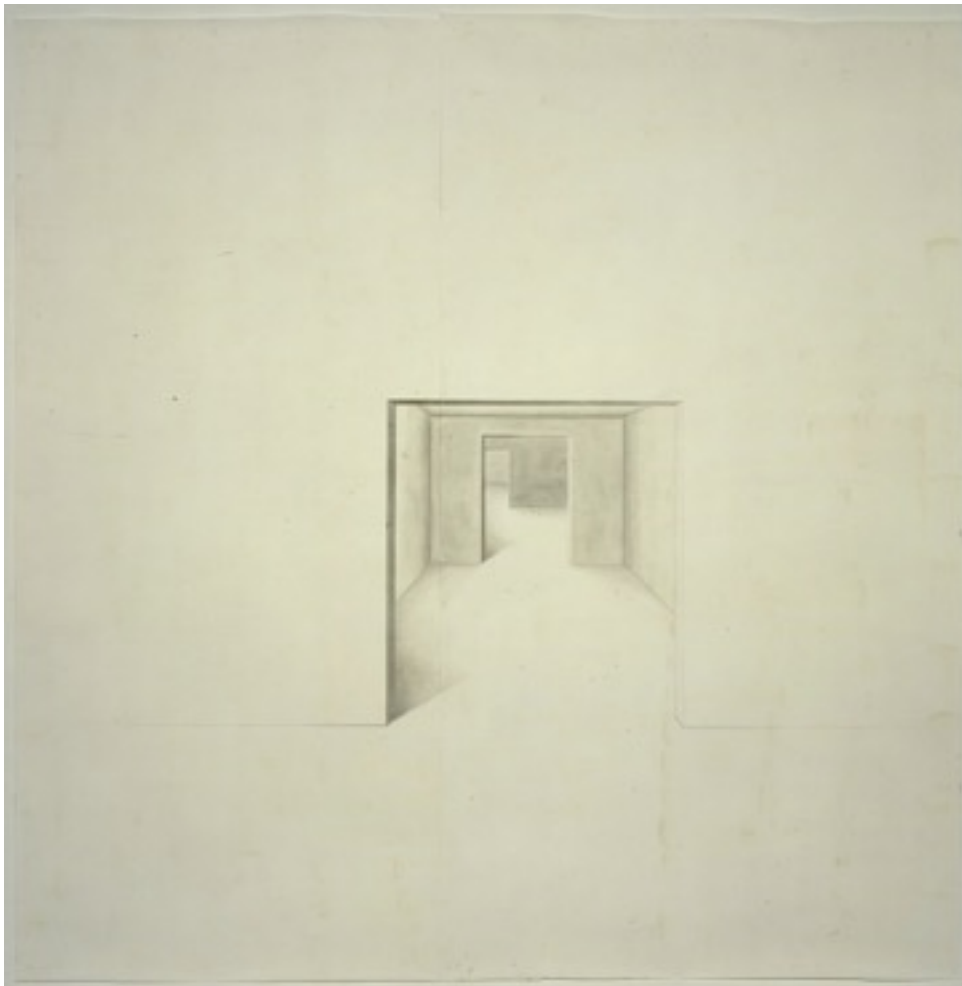


FIG 26

Toba Khedoori, *Untitled (rooms)*, 2001, óleo e cera sobre papel, 365X365cm

Khedoori é obsessiva e implacável com o desenho, suas imagens apresentam uma geometria precisa, sobre um vazio sujo, que é totalmente abstrato. Ela começa seus trabalhos com esboços preliminares feitos a partir de fotografias ou modelos; coloca a enorme superfície de papel no chão e aplica cera sobre ele. A sua técnica carrega o paradoxo de um desenho extremamente cuidado e a sujeira do papel, que evidencia o processo ao mostrar marcas de pegadas e pelos de animais que foram aderindo à cera. Há também uma ambiguidade cronológica, os desenhos remetem a afrescos por sua escala que abarca toda a parede quando expostos – *untitled (Seats)* de 1998 tem 353X762cm – mas ao mesmo tempo tem um vazio que causa um estranhamento próprio da arte contemporânea. Talvez por sua ascendência iraquiana, ela tenha herdado dessa cultura uma aproximação às miniaturas, pois seus desenhos são como miniaturas enormes, e intrigam pela riqueza de detalhes em meio a amplas áreas em branco. Há algo do expressionismo abstrato na escala e ambição de seus trabalhos. E a tensão entre a perfeição da figura e a dimensão do fundo.

Ela em geral desenha espaços construídos e objetos nesse espaço, ou apenas as salas vazias, de modo preciso, utilizando o mínimo de recursos, e o resultado é um trabalho etéreo e com uma forte carga metafísica.

Sobre lençóis dormidos

A experiência com o detalhamento no desenho de montanhas em *O Sétimo Continente*, em que me interessava uma reconstrução da cordilheira, um embaralhamento do espaço, a partir das fotografias, me levou para o trabalho seguinte: *Nazca*, em que o desenho *per se*, o grafite sobre papel foi dispensado. As fotografias das montanhas na região de Nazca, no Peru, já carregavam a uniformidade e síntese que eu buscava no desenho. Usei as fotografias como matrizes para transferência sobre lençóis usados. Há muito colecionava lençóis de algodão (e alguns de linho), quase todos brancos. Lençóis surrados, dormidos por mim ou minha família. Lençóis que são a forração para o descanso, o momento de desaceleração, que fazem esse contato com o corpo físico quando esse pára. No processo de transferência eu deito uma cópia xerox sobre o lençol, aplico solvente (acetona pura) no verso da imagem e fricciono uma colher (ou uma pedra) sobre o papel embebido no solvente até que a imagem migre do papel ao lençol. O movimento é firme, constante, mas gentil, ou o papel poderia se partir. Essa técnica singela, escolar, reúne o encontro da aridez da montanha com o espaço íntimo do lençol dormido; do elemento do mundo oferecido pelo registro fotográfico que só se viabiliza pelo paciente gesto da mão. Observo que seria possível imprimir os tecidos em um fornecedor externo, mas em relação aos elementos da minha pesquisa, o gesto, o tempo, o encontro dos espaços, essa maneira de trabalhar é mais coerente. A reconstrução da cordilheira é feita a medida que vou escolhendo as montanhas para justapor, sobrepor ou espaçar. Ao final aplico uma fina camada de cera, que deixo ser permeada pelo lençol, e passo a ferro, normalmente,

num gesto doméstico. Nesse processo, a cera não é um elemento construtivo da imagem, mas auxiliar. Não fiz testes de duração da cera sobre o lençol, mas ela possivelmente irá craquelar com a movimentação do tecido, podendo até se soltar, e nesse caso essa possibilidade foi considerada. O trabalho é mostrado sobre a parede, fixado com pregos de cobre, alinhando os horizontes entre os lençóis.



FIG 27
Detalhe de processo de feitura de *Nazca*.
Transferência de imagem sobre lençóis dormidos.

DO SENSÍVEL

O trabalho, entretanto, não se reduz a sua porção visível ou ao processo de feitura, apenas. As camadas de significado estão em todas as etapas do processo: da busca de sentido através da pintura, aos desdobramentos possíveis quando o espaço representado é montado no espaço expositivo. Como disse Marco Gianotti, “um artista é antes de mais nada um ser que compartilha questões que transcendem sua atividade”. Para falar dessas questões que transcendem a atividade, vão além do tangível ou visível, vou me apoiar em uma teoria desenvolvida a partir da filosofia vigente à época das origens da técnica de pintura encáustica: o estoicismo.

Esta corrente filosófica helenística fundada por Zenão de Cítio no século III a.C. se calcava sobre três pilares: a lógica, ou teoria do conhecimento; a física, ou estudo do mundo e das coisas; e a ética, o estudo que abordava a conduta e preconizava o êxito como resultado da virtude e integridade das ações do indivíduo. Os pensadores estoicos viam a realidade nos corpos; para eles tudo era corpo, inclusive o pensamento, a alma daquele que pensa e a razão.

Esta visão dos corpos incluía a visão do mundo e do universo como um grande corpo, um uno-todo, *krasis*, uma fusão de todas as coisas.

Se, como dizem os estoicos, o mundo é precisamente uma totalidade animada pelo sopro que atravessa todas as coisas, nenhuma parte pode ser separada dela sem perder imediatamente seu sentido.³³

A visão de uno-todo se aplica ao macro, ao universo, à física, e também à lógica e à conduta. Desse modo, todas as coisas, ações e conhecimentos deve priorizar um sentido de harmonia, respeito e equilíbrio.

O meu trabalho se inclina ao estoicismo em diferentes níveis simbólicos. Exteriormente tem um corpo pictórico coeso, matérico, figurativo. No processo, se aproxima também dos três pilares estoicos a medida em que envolve a lógica, através de questionamentos e reflexões de aspectos da vida contemporânea; a física, pela técnica; e uma postura ética, tanto do ponto de vista da feitura, buscando respeito e integridade com os materiais e etapas do processo, como da mente, que procura se manter disciplinada, simultaneamente em relaxamento e concentração.

A partir da concepção materialista de que tudo é corpo, o filósofo Émile Bréhier (França, 1876–1952) apresenta uma teoria em que ele expõe que os estoicos admitiam simultaneamente uma realidade circundante incorporeal, e que era essencial para a existência desses corpos. Sua teoria apresentava o tempo, o lugar, o vazio e o exprimível como os “incorporais estoicos”, elementos que estão no limiar dos corpos, e que são condições para a existência.

³³ CAUQUELIN, Anne. Frequentar os Incorporais: Contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008. p. 23

Em seu livro *Teoria dos Incorporais no Estoicismo Antigo* Bréhier aborda o modo como os estóicos na antiguidade problematizam os conceitos e edificam o pensamento a partir da observação dos significados. No contexto da arte contemporânea, a filósofa e crítica de arte francesa Anne Cauquelin revisita a teoria dos incorporais estóicos com o propósito de “auscultar esse pensamento segundo as práticas contemporâneas mas também (...) auscultar essas práticas segundo os incorporais.”³⁴

Para Anne Cauquelin, entretanto, os incorporais são uma teoria que se aplica a arte contemporânea, porque essa não tem mais um corpo, uma forma.

Com o apagamento, a pegada mínima, a retirada, a prolongação, parece que é o tempo que governa as atividades artísticas contemporâneas; mesmo com elas se desdobrando no espaço, as experiências estéticas abandonaram a cena do espacial ao deixarem a cena do visível. Isso significa que não são mais as qualidades ou atributos do espaço que são chamados a servir de parceiros no jogo da arte.³⁵

Minha produção, porém, deixa transparecer uma ambiguidade: não abandonou a cena do espacial ou deixou a cena do visível; a matéria é evidente e o corpo é manifesto. Ainda assim, da fricção da matéria pictórica com o pensamento em meu trabalho, por casualidade ou intuição, a teoria dos incorporais se encaixa de modo quase ilustrativo. Os quatro incorporais se descortinam ao longo de minha produção como os conceitos operatórios, a saber: o espaço, objeto central do estudo, que ora se apresenta como *vazio*, ora se mostra *lugar*; o *tempo*, mais fortemente presente na primeira etapa da pesquisa; e por fim o *exprimível*, o caráter de imanência que permeia todo o processo.

DO LUGAR e do vazio: o espaço

Ao longo da história da arte o espaço foi exaustivamente representado, discutido, pensado nas duas dimensões da superfície de pintura e mesmo fisicamente atacado por Lucio Fontana, a medida em que esse artista faz incisões na superfície plana da tela. Esse estudo trata de questões relativas ao espaço em meu trabalho. Essa pesquisa investiga o espaço externo, real, mas também faz uma aproximação do espaço da mente, sutil e fugaz, mas igualmente origem do espaço na pintura. Ao esmiuçar as qualidades de espaço na teoria dos incorporais, encontro duas possibilidades de espaço: lugar e vazio.

Como disse anteriormente, meu trabalho na maior parte das vezes tem início quando me vejo mentalmente em um lugar, e curiosamente tento representar este lugar a partir da

³⁴ CAUQUELIN, op. cit., p. 18.

³⁵ *ibid.*

sensação que é estar ali. Assim, a teoria dos incorporais e a problemática do espaço contribuem para elucidar as possibilidades de espaço em meu trabalho.

Mas afinal, que espaços são estes? Vou percebendo que são espaços em dois extremos. O espaço inexplorado, que parece não ser susceptível a ação do tempo, o abismal, intocável. Desertos, cordilheiras, espaços que nos apequenam. E o seu avesso, o construído, super-explorado, conceitualizado, fragmentado, desgastado, hipoteticamente vítima do tempo e da falta de sentido decorrente da transitoriedade. Espaços que morrem e deixam suas carcaças como memória. Há lugares que perdem o significado, não tem mais relação com a vida cotidiana, afetiva, são reabsorvidos pelo anonimato, ou passam a uma situação de estranhamento, e voltam a condição de espaço à mercê da extinção.

Isso poderia levar à idéia de ruínas urbanas, o que pode parecer incongruente, se em *Museu de Arte Extemporânea* efetivamente fotografô e nomeio os trabalhos de acordo com os museus escolhidos, instituições artísticas existentes e em atividade, a saber, Whitney Museum, Saatchi Gallery, George Pompidou, Tate Modern e MoMA. São “vazio” e não “lugar” por uma decisão minha de esvaziá-los e aproximá-los da condição de ruína, destituída de função. A busca em deixá-los no osso não é uma aproximação formal a crítica institucional, como propõem Andrea Fraser “a crítica institucional é a arte que expõe as 'estruturas lógicas dos museus e galerias de arte.”³⁶ ou Allan Kaprow “Os museus modernos deveriam se tornar piscinas ou casas noturnas, ou no caso dos mais bonitos, deveriam ser esvaziados e deixados no ambiente como uma escultura.”³⁷ Ao contrário, não discuto a função do museu no contexto do campo da arte ou da sociedade, mas a ausência de função inerente a todas as construções com o passar do tempo. Tudo o que há de construído traz em si a potencial desaparecimento³⁸. Apenas procuro encontrar formas de explicitar essa apreciação através do vazio.

Com esse esvaziamento em minhas reflexões o termo “lugar” foi gradativamente sendo substituído por “espaço”; como se o segundo termo pudesse abarcar o lugar e o vazio incorporais. Estritamente do ponto de vista da teoria de Bréhier, não poderia,

O problema da natureza do espaço não se apresenta, a partir de Aristóteles, como uma questão simples, mas sob a forma de duas questões absolutamente distintas, a do lugar e a do vazio. Para Aristóteles, o espaço, uma vez que é ocupado pelos corpos, tem propriedade diversa do espaço vazio. A presença do corpo no espaço determina nele propriedades que o espaço vazio não possui:

³⁶ ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake (Orgs.). *Institutional Critique: an anthology of artist's writings*. Cambridge: MIT Press, 2009. pp. 318-320

³⁷ *Ibid.*, p. 53.

³⁸ Esta observação pode se demonstrar derrotista, mas, pelo contrário, apenas procura observar o ciclo de existência.

o alto, o baixo e as outras dimensões.³⁹

Para os estóicos havia o mundo habitado, pleno de corpos, e o vazio, sem dimensões, para além desse mundo. No contexto da arte contemporânea, da representação e universo simbólico, entretanto, Anne Cauquelin procura atenuar a rigidez dos conceitos de lugar e vazio para que ambos se apliquem ao mundo. Lugar e vazio, curiosamente, parecem estar incessantemente presentes, mas de forma alternada segundo o seguinte critério: um espaço com corpo é um lugar, um espaço desprovido de corpos é o vazio.

Com efeito, o que é válido para o mundo e para a possibilidade de sua extensão graças ao vazio incorporal também é plenamente válido para o lugar terrestre: existe lugar quando há corpo ali onde antes havia o nada; mas se o corpo se retirar, o lugar retorna ao vazio.

É impossível pensar o lugar (*topos*) separadamente do vazio: acabamos de ver que o vazio só se torna lugar se um corpo o ocupar. O lugar emerge do vazio como aquilo que repentinamente é ocupado por um corpo, mas esse mesmo lugar volta a ser vazio se esse corpo lhe for subtraído. De alguma maneira, o lugar também é intangível, sempre prestes a se esvanecer na medida do movimento dos corpos, de suas idas e vindas. Efêmeros, imponderáveis, os lugares são também incorporais como sua antítese, o vazio. Eles surgem e se dissolvem, segundo as determinações dos corpos que eles se contentam em enquadrar.⁴⁰

Em minha produção os espaços são sempre vazios, a medida em que não represento figuras, mas são sempre lugares, pois tem dimensões e características dos lugares. Me interessa esta transitoriedade entre o lugar e o vazio descrita por Cauquelin, mais especialmente durante o processo de feitura, a partir da observação da intenção, atitude e estado da mente. A metamorfose do lugar ao vazio se aplica tanto ao espaço físico quanto ao estado mental, em que corpos são análogos a objetos, conceitos. Um processo cheio de conceitos, memórias da mente que foge para o passado ou se projeta ansiosamente prospectando um futuro, imprime um caráter de lugar ao espaço. Uma atividade serena, em que há um estado de amplitude, abertura para a experiência e foco no presente, deixa transparecer o vazio. Esta constante oscilação está presente ao longo do processo e produz características distintas, uma tensão entre o adensamento da matéria e a sua dissolução, entre os conceitos e a dissolução.

³⁹ BRÉHIER, Émile. A Teoria dos Incorporais no Estoicismo Antigo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012. p.69

⁴⁰ CAUQUELIN, op. cit., p. 37-38.

Da construção do vazio: a contemplação

“Agora quero ir além da arte, além da sensibilidade, além da vida; quero entrar no vazio.”

Yves Klein

O vazio é o conceito operatório mais veemente em minha produção. Este vazio foi sendo construído, ou descortinado, gradativamente, em um processo de retirada – de atitudes, de conceitos e de matéria. O vazio se mostra no resultado do trabalho em espaços expositivos esvaziados, em porções faltantes de matéria, em desertos ou cordilheiras e na ausência da representação de pessoas; mas é no processo de feitura, no modo de fazer que o vazio se constrói. A intimidade com a técnica de pintura encáustica, a introdução do hábito da desaceleração e a assimilação da ideia de atemporalidade e silêncio em analogia ao vazio propiciaram uma atitude mental de estar no presente, apenas. Ao contrário de uma mente ativa, criativa, o primeiro passo do meu processo a partir de uma atitude contemplativa, de esvaziar a mente.

Contemplar é uma palavra procedente do latim *contemplari* que significa olhar atentamente a um determinado espaço. É composta pela preposição *cum*, companhia ou ação conjunta e *templum*, templo, o lugar sagrado. Este estado de olhar atentamente é o que procuro



FIG 28
Processo de feitura

manter constante ao longo do processo, da escolha do espaço a ser pintado à conclusão e montagem, sobretudo ao longo do desenrolar de procedimentos trabalhosos, como a pintura, o desenho ou a lixação de peças de madeira. Ao falar de processo de feitura, portanto, aponto este estado fundamental, contemplativo aliado a ação, pois pintar não é estar sentado a observar o céu. Para São Tomás de Aquino

Em primeiro lugar, parece que a vida contemplativa consiste somente em um ato do entendimento, já que o objetivo desta vida está em alcançar a verdade. Ora, a verdade pertence somente ao entendimento, de modo que se segue que a vida contemplativa consiste somente em um ato do entendimento.

Parece, entretanto, que a vida contemplativa consiste em uma operação da razão, porque a vida contemplativa é uma vida humana, e assim deve ser conduzida de um modo humano. Ora, pertence ao modo dos homens agirem segundo a razão, como animais racionais, e portanto a vida contemplativa consiste principalmente no raciocínio.

Finalmente, parece que todo ato da inteligência pertence à vida contemplativa. Pois, assim como há uma proporção entre a vida ativa e as coisas a serem feitas, há também uma relação entre a vida contemplativa e as verdades a serem conhecidas. Todos os atos, porém, que dizem respeito à primeira pertencem à vida ativa, de onde que também todos os atos da última pertencem à vida contemplativa.⁴¹

No processo de pintar há uma busca, uma ação, uma atenção e ao mesmo tempo um relaxamento. A este estado contemplativo podemos também denominar meditação. Segundo o mestre budista Chögyam Trungpa (China, 1939–1987) ninguém pode ser um bom artista sem a prática da meditação.⁴² Meditação, para ele, não é ficar tranquilamente sentado num barranco pescando, ou passear pela floresta; é o estado de clareza, abrangência da mente, um repousar no intervalo entre os pensamentos que de acordo com essas tradições se obtém através da práxis de se sentar e descansar a mente na técnica de *shamatha-vipashyana*. E ele completa, que na sua visão, os grandes artistas ao longo da história, como Beethoven, Mozart ou El Greco meditavam, isto é, esvaziavam suas mentes antes de produzir, para permitir o contato com um simbólico amplo e incondicional.⁴³

Esse estado mental vazio, descrito por Trungpa como condição para o trabalho, é uma condição oscilante, efêmera. A mente é como o macaco que pula de galho em galho, quando ela se aquieta, é a iluminação⁴⁴. Essa alternância, constante, ainda que sutil dá nome à pesquisa, *À Beira do Vazio*, e se refere a fragilidade de se manter no incorporal vazio e da frequente ameaça de cair no abismo da mente narrativa, mundana e estreita.

⁴¹ Comentário ao III livro das sentenças de Pedro Lombardo - Distinção XXV, Q. I, A. 2. Disponível em: <<http://www.cristianismo.org.br/st-3sn25.htm>> Acesso em: 20/07/2014

⁴² TRUNGPA, Chögyam. True perception. Boston: Shambhala Publications, 1994. p. 37

⁴³ *ibid.*, p. 20

⁴⁴ Ditado budista

Aceitar o lugar

"A paisagem pode existir como um reflexo das paredes internas da mente, ou como uma projeção exterior do estado interno."⁴⁵

BILL VIOLA

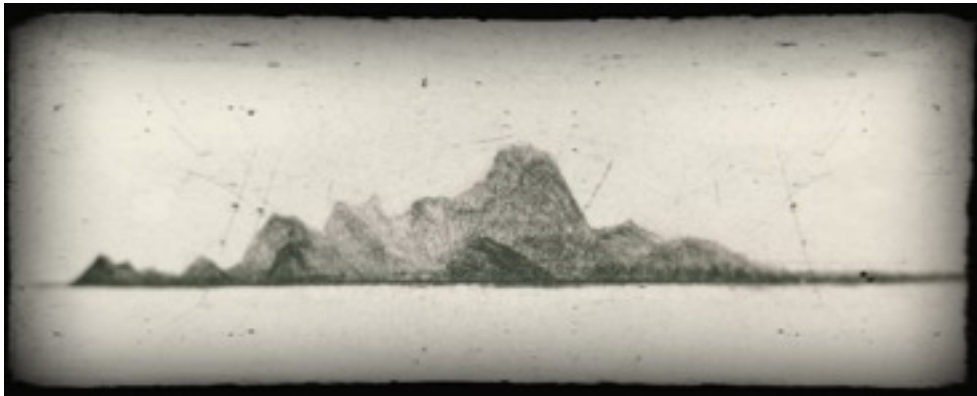


FIG 29
Estudo para *O Sétimo Continente*, 2013

Em meu trabalho, porém, a fuga para o passado também acontece. A memória migrou da posição de distração, intruso indesejável durante uma feitura meditativa, para um elemento assumidamente presente. A memória de um país, outro, que não o que estou, e de um tempo que não é agora aparecem no processo de desenho de *O Sétimo Continente*, *Himalayas* e *Nazca*. As imagens de montanhas recortadas em *Himalayas* foram retiradas de um livro sobre a expedição do fotógrafo nipônico Yoshikazu Shirakawa que me acompanha desde a infância. Talvez pela memória das fotografias desse livro, ou mera imaginação com aparência de memórias dessas montanhas que ainda não estive, as cordilheiras estão sempre presentes em meu fluxo de idéias, e transparecem em meu trabalho. Ao invés de negá-las, o processo usado nesse trabalho foi justamente esquadriñar a memória, e buscar vivências de montanhas significativas que eu tinha tido até então, a própria memória me levou ao livro em questão, que serviu de matriz para as montanhas selecionadas. Em *O Sétimo Continente* e *Nazca*, o processo é distinto. São trabalhos feitos a partir de lugares em que estive, e era preciso revisitar continuamente a montanha da memória. Mesmo que *O Sétimo Continente* seja um desenho feito a partir de registros fotográficos e *Nazca* seja a construção da cordilheira a partir da própria transferência fotográfica, para eu construir a sensação de estar naquele lugar foi preciso estar mentalmente

⁴⁵ No original: "Landscape can exist as a reflection on the inner walls of the mind, or as a projection of the inner state without". (VIOLA, 1995, p.55) Tradução livre da autora

nele. Aqui, portanto é como estar no lugar incorporal com o corpo presente; reviver experiências nas montanhas, sentir a brisa, observar a luminosidade, procurar sensações táteis do solo, como é andar no terreno acidentado. O processo de desenho, ou da reconstrução das cordilheiras acontece através dessa caminhada por lugares da memória, que evidencia a tensão entre o registro da montanha real e aquela recriada através do filtro da memória.

Sobre a fidelidade da recordação, a cientista e pesquisadora Rosalind Cartwright (Estados Unidos, 1922) em seus estudos sobre o funcionamento da memória explica que esta nunca é uma duplicação do original, mas um contínuo ato de criação, em constante transformação, a cada vez que é acessada. Sabe-se que a memória não é um dispositivo de gravação, mas segue-se tomando-a como se fosse. Em um ensaio, o neurologista Oliver Sachs (Inglaterra, 1933) sonda os mecanismos de funcionamento da mente e as circunstâncias em que as memórias são fabricadas, e faz uma anotação sobre a tendência da mente de borrar involuntariamente a linha entre o que foi experienciado e o que foi assimilado.

É surpreendente perceber que algumas das nossas memórias mais queridas podem nunca ter acontecido, ou podem ter acontecido a outra pessoa. Eu suspeito que muito daquilo com que me entusiasmei, que parece inteiramente meu, pode ter surgido a partir de sugestões ou influências dos outros, consciente ou inconscientemente, e depois foi esquecido.⁴⁶

A projeção, esta linha borrada entre realidade e criação é algo renitente em minha produção. A partir dos registros fotográficos de lugares, tenho a intenção de representar o espaço com uma certa fidelidade, mas tentando manter viva a sensação de estar em tal lugar; logo a liberdade, a amplitude que se manifesta durante o processo provocam um desvio, e ora estou revivendo o lugar da memória, ora tenho a noção de estar criando algo novo, no momento presente. O "lugar" em meu trabalho, portanto, está ligado a um espaço ou um tempo que a mente circunstancialmente se estabelece durante o processo, outro que não o aqui e agora do gesto de feitura no ambiente do ateliê. E é esporadicamente substituído pelo vazio, conforme explicado por Anne Cauquelin, a medida em que a mente se acomoda no momento presente e na técnica, seja ela o desenho, a transferência ou a pintura.



FIG 30
Fotografia que deu origem a *Nazca* e a *Urqu*. (anexo)

⁴⁶ SACHS, Oliver. Speak, memory. The New York Review of Books, New York, n. 21, fev. 2013. Disponível em <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/feb/21/speak-memory>>. Acesso em: 12/05/2014.

Das dimensões do vazio

A partir da observância da amplitude interna e da aspiração de conseguir reproduzir externamente uma experiência espacial da mesma ordem, a colocação do trabalho no espaço passou a ser fundamental para o processo. Em minha produção, um quadro sozinho pode ser apenas matéria inerte; mas quando montado no próprio espaço, se torna vetor para a amplitude desse espaço. Se expande para além das dimensões reais a medida em que faz alusão ao vazio, convidando para um espelhamento, uma experiência que passa pelo corpo. As dimensões do trabalho, portanto, são determinantes. Aqui interessa um trabalho que possa conter um corpo, não apenas pela altura e largura, como pela seriação, que devolve ou amplia a sensação espacial.



FIG 31

Vista da exposição Idades Contemporâneas MAC/RS 2012
Ao fundo: *Emptying G. Crewdson* e *Blinding J. Wall*

Mark Rothko explica o motivo pelo qual seu trabalho tem que ser feito em grandes telas.

Eu percebo que, historicamente, a função de pintar quadros grandes é pintar algo muito imponente e suntuoso. A razão de eu pintá-los, entretanto... é precisamente porque eu quero ser muito intimista e humano. Pintar um quadro pequeno é colocar-se fora de sua experiência, olhar para uma experiência como uma visão ampliada ou com uma lente. No entanto, ao pintar a imagem maior, você entra nela. Não é algo que você possa controlar!⁴⁷

O crítico de arte Eugene Goossen (Estados Unidos 1920-1987) explora a questão das dimensões de uma tela de pintura em seu artigo *A Tela Grande*, publicado originalmente em 1958. Ele observa que a a tela grande atinge o público a partir da fisicalidade da elaboração, e que certas obras estão intrinsecamente ligadas às suas dimensões,

Se se combinar os diversos objetivos de Matisse, a transmutação direta da emoção, a plena sensação de cor desinibida pelo fato de estar ligada às fantasias de luz e de formas sólidas e, certamente, a expressão do seu próprio deleite no ato de pintar, pode-se ver como era lógico que ele tivesse feito quadros muito maiores do que os seus contemporâneos. É impossível imaginar A Dança reduzida a uma tela de um metro de altura. A escala desse quadro está perfeitamente ajustada ao seu significado; sem simplicidade não haveria dança, e sem sua grande dimensão não haveria o sentido de plenitude da simplicidade.⁴⁸



FIG 32
Henri Matisse trabalhando na *Dança*, 1910

⁴⁷ No original: “I realize that historically the function of painting large pictures is painting something very grandiose and pompous. The reason I paint them, however . . . is precisely because I want to be very intimate and human. To paint a small picture is to place yourself outside your experience, to look upon an experience as a stereopticon view or with a reducing glass. However you paint the larger picture, you are in it. It isn’t something you command!” ROTHKO apud BAAL-TESHUVA, Jacob. Rothko. Köln: Taschen, 2003, p. 46). Tradução livre da autora.

⁴⁸ GOOSSEN apud, BATTCKOCK, Gregory. A Nova Arte. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. p. 90

Assim, a tela grande trata de uma linguagem que atinge o todo do corpo, provoca uma resposta mais emocional que fisiológica; eles criam um ambiente, e segundo Goossen “constituem a realidade, a fusão da ação, da forma e do conteúdo”.⁴⁹

Esta experiência física da elaboração é intrínseca à pintura encáustica, mesmo em trabalhos menores. À medida em que as dimensões crescem, todo o processo de feitura sofre. O processo normal de pintura consiste em pintar, aplicar tinta e observar o resultado. Como com a encáustica se aplica a cera na horizontal e em seguida se aplica calor, há que se apoiar sobre os painéis a partir de uma certa escala. Logo, se por um lado a grande tela atinge todo o corpo do ponto de vista do observador, como sugere Goossen, em meu processo de feitura eu preciso de todo o corpo para produzir uma tela grande. Não raro há vestígios de vidros apoiados sobre o painel ou mesmo algumas pegadas, quando circunstancialmente não tiro os sapatos. Se esses elementos não agredirem a composição, não há problemas se eles permanecerem visíveis, são cicatrizes do processo.

Outra questão relativa a dimensão é que por vezes tenho uma concepção de um trabalho grande, mas a própria matéria – o suporte, a cera, a necessidade de trabalhar na horizontal, o tamanho do atelier – são fatores limitantes a encontrar a escala adequada.

Estado de Salar é um trabalho que fiz inicialmente em 2011, com 125X350cm. Logo notei que para tangenciar o sentido de plenitude a partir da simplicidade, para usar os termos citados acima, o trabalho teria que ser ainda maior. Ao longo dos dois anos seguintes, portanto, produzi um segundo Estado de Salar medindo 195X500cm. Cada vez mais pude notar o caráter vetorial do trabalho, o que oferece a sensação de amplitude do espaço é o modo como ele está instalado no espaço. O Estado de Salar maior, portanto, cumpre sua função em amplos espaços, mas o menor continua oferecendo a sensação de espaço quando está acomodado em um espaço menor.

Sobre essa relação do objeto com o espaço, Anne Cauquelin observa:

Somos vítimas de um imaginário comum que quer que o espaço seja neutro, indiferente, e que nele possamos estabelecer objetos independentes dele: como se fosse possível separar os objetos de sua situação e de seu suporte... e até mesmo de nós. Desse modo, vemos objetos distintos, de contornos definidos. O que é visível tem uma forma, e nós percebemos um objeto na medida em que ele tem uma forma. O informe e o indistinto nos escapam.⁵⁰

A questão do vazio em meu processo passa pelo invisível (que Cauquelin afirma ser objeto de busca de muitos artistas) e está muito ligada ao espaço a ser ocupado.

⁴⁹ GOOSSEN , op. cit., p. 92.

⁵⁰ CAUQUELIN, op. cit., p. 146.

A paisagem do absoluto em Tacita Dean

Tacita Dean, artista britânica (Canterbury, 1965) que trabalha principalmente com cinema, apresentou um projeto em desenho na Documenta 13. *Fatigues*, 2012 é uma série em giz branco sobre quadro negro, que ocupa dois andares do que fora outrora um escritório do departamento administrativo nas proximidades de Kassel. O trabalho segue uma narrativa, como um imenso *storyboard*, que se desenrola a partir do Hindu Kush, as cordilheiras e glaciares que estão entre o Paquistão e o Afeganistão, e percorre todo o caminho feito pelo degelo da neve, que segue pelo leito do Rio Kabul. Este trabalho de Dean remete ao absoluto, ao abismal das montanhas e da força ameaçadora das águas que se avolumam a cada painel.



FIG 33

Tacita Dean, *Fatigues* (detalhe), 2012, giz sobre quadro negro, 227.9X1107.4cm, Documenta 13, Kassel

A paisagem ampla do litoral deserto ou do mar são constantes no trabalho desta artista, que faz uso do espaço como ferramenta de suas narrativas. Suas instalações de cinema exploram como o acaso e a coincidência podem influenciar a vida cotidiana, construindo histórias que ligam passado e presente, realidade e ficção, histórias privadas e grandes eventos.

Seus filmes são muitas vezes criados por fragmentos e paisagens, como em "Disappearance at Sea" (1996) em que ela documenta a tentativa frustrada de circumnavegação de Donald Crowhurst e sua morte no oceano.⁵¹

Ela questiona a necessidade que todos temos de ter o próprio lugar no mundo, como reconhecemos um lugar como sendo significativo e não apenas um espaço qualquer; e o que é que faz um lugar ser especial e outro não.

Estas questões têm ocupado filósofos desde a Grécia Antiga, mas estão além das investigações filosóficas em um mundo onde vizinhos se matam por um pedaço de terra, ou que alguns grupos podem se sentir seguros apenas em alguns locais; o lugar é uma realidade viva que pode ser a causa de conflitos violentos ou um amálgama para as comunidades. A arte produzida por Tacita Dean procura dar conta da função do lugar no mundo contemporâneo.



FIG 34
Tacita Dean, *Fatigues (vista)*, 2012, giz sobre quadro negro, 227.9X1107.4cm, Documenta 13, Kassel

⁵¹ ROYOUX, Jean-Christophe. Contemporary Artists: Tacita Dean. London: Phaidon, 2006.

Migração: o lugar que não estou

Procurei apurar a experiência de não estar em um lugar em *Migração*, (2560X60cm) onde faço uma longa pintura com o relevo entre dois lugares importantes em minha história recente: o que nasci e o que moro. Novamente, o conceito operatório de lugar/vazio se deslocou. Como resultado dessa dimensão, uma faixa que demanda que se ande ao longo dela continuamente por cerca de um minuto, migrei também da questão espacial à temporal, mas agora sob o ponto de vista da experiência da linearidade. Este trabalho recebe este nome por tratar de uma sensação de vazio decorrente da migração, um tipo de vazio que engloba tempo e espaço, mas de modo diametralmente oposto ao proposto em *Estado de Salar*. A migração pode gerar a experiência de não estar presente, pode provocar um tipo de vazio que fica entre o lugar que o corpo habita e aquele para onde a mente foge. Neste caso, a distância entre o corpo e o lugar para onde foge a mente, é ao longo de uma estrada. O contorno do horizonte de sucessivos registros ao longo da estrada criaram um novo percurso, uma nova paisagem interna, também em uma alusão a memória como um contínuo ato de criação descrito acima por Rosalind Cartwright.

Através da imprecisão da memória, o vazio se mostra possibilidade. Para além da aparente restrição há a liberação que surge quando se consente uma transformação, um deslocamento: de um vazio da falta para o vazio da plenitude. Bréhier encontra nos incorporais estóicos a potência do vazio



FIG 35
Fernanda Valadares, *Migração*, 2014, encáustica sobre compensado naval,
60X2500cm, Museu de Arte de Santa Catarina

O vazio é a condição pela qual o mundo passaria ao ato suas potências; ele é como a matéria desse ato. É o que diz a objeção de Simplício, quando mostra que o vazio infinito supõe um corpo capaz de preenchê-lo.⁵²

O vazio provocado pela falta de algo, a falta que provoca um desconforto, tristeza, medo ou pessimismo é a limitação. Ir além dessa contenção, e perceber que todas as coisas, todas as situações não são inerentemente boas ou ruins, mas são simplesmente espaço, cria a possibilidade de sobrepujar o limite e se tornar também parte do espaço. *Migração* é a transformação do espaço da insegurança para o espaço das possibilidades.

O vazio na obra de Mira Schendel

Mira Schendel é considerada uma das mais importantes artistas brasileiras da segunda metade do século vinte. Ela nasceu na Suíça em 1919 e se estabeleceu em São Paulo em julho de 1953; nessa cidade, em que viveu até o fim de sua vida, teve sua carreira de artista consolidada, assim como seu nome, adotado após o casamento com Knut Schendel.

Na ocasião de seu estabelecimento na capital paulista, Mira teria recém completado 34 anos; era uma mulher jovem mas com uma longa lista de perdas em sua história. Talvez pelas marcas deixadas na primeira metade de sua vida, na segunda parte de sua trajetória Mira conseguiria permanecer em uma cidade, manter um relacionamento e uma profissão, mas sempre traria consigo o vazio manifesto em sua produção artística.

As perdas da primeira metade: deixar de ser Myrra

Em Zurique, a 7 de junho de 1919 nascia Myrra Dagmar Dub, filha de Karl Leo Dub (Vansdorf, 1891 – local e data desconhecidos) e Ada Savéria Büttner (Nápoles, 1896 – Brescia, 1979). Logo após o nascimento da pequena Mira no início do século XX a situação dos judeus estava bastante delicada, também na Suíça, com sentimentos antissemitas e xenófobos que dificultavam a permanência de seus pais em Zurique; de forma que ela perdera a sua cidade natal aos dois anos de idade para ir a Berlim. Aos três anos, perde essa nova cidade, e também seu pai, que permanece na Alemanha e depois migra para a América do Sul enquanto ela segue com a mãe para Milão. Segundo relatos, ela teria tido “uma infância melancólica, triste e solitária.”⁵³ Em 1939, entretanto, Mira, que fora criada em meio ao catolicismo e estudava filosofia na Unniversità Cattolica del Sacro Cuore perdeu o direito de frequentar a universidade devido a sua origem judia. Era o início de um testemunho de horrores, não só para si, que migrou para a Bulgária, seguindo depois para a Iugoslávia, mas para todos os

⁵² BRÉHIER, op. cit., p. 87.

⁵³ DIAS, Geraldo Souza. Mira Schendel: Do espiritual a corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

européus que presenciaram o início da guerra. Segundo amigos íntimos, sobre as experiências dramáticas da guerra, "Mira calava mais do que falava"⁵⁴.

Em Sarajevo Mira casou-se com Jossip Hargesheimer, e deixou para trás seu sobrenome de família, passando usar o de seu marido. Com ele, como opção a perseguição vivida no velho mundo, o casal conseguiria um visto de imigração para o Brasil; não como uma escolha, mas pela falta dela. A Comissão Brasileira de Imigração foi a primeira a aprovar o pedido, indeferido pelos Estados Unidos, Canadá, Venezuela e Argentina. Aqui, perdera-se um continente inteiro, por outro desconhecido e não necessariamente desejado.

No Brasil, foi descartado também o primeiro nome, Myrra, assim como sua nacionalidade. Ao chegar, em 1949, Mira e Jossip Hargesheimer, Iugoslavos, seguiram para Porto Alegre.

Ali viveram por quatro anos, período que cessou com a perda de mais um sobrenome, do marido que ainda o guardava, e de mais uma cidade.

Os ganhos na segunda metade: passar a ser Mira

A partir de 1953 Mira passou a viver em São Paulo. Chegou em julho, e morou por alguns meses com um amigo em um apartamento no centro da cidade, até ter um emprego regular (como desenhista gráfica na Companhia Melhoramentos) e se mudar para o seu próprio. No ano seguinte aprofundou seu relacionamento com Knut Schendel, com quem viria se casar. Mesmo que esta cidade viesse a se tornar o lar espiritual e artístico de Mira, sua filha Ada declara que "não era uma escolha, era o único lugar possível"⁵⁵ para ela continuar vivendo. Mira Schendel era uma mulher complexa, até mesmo complicada, uma pessoa que atende o estereótipo de artista excêntrica. E nessa cidade encontrou seus pares, intelectuais, escritores, filósofos, bons amigos que a seguiram por toda a vida e testemunharam suas angústias e conflitos. Para ela não interessava apenas a história ou teoria da arte, mas a ciência, filosofia, religião, e sobretudo refletir sobre a essência da vida, do ser e do nada.

Por outro lado, Mira era uma mulher doméstica. Grande parte de seu trabalho artístico foi executado na cozinha de sua casa, e era guardado na sala.

⁵⁴ DIAS, Geraldo Souza. Mira Schendel: Do espiritual a corporeidade. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

⁵⁵ WILLIAMS, Holly. The woman in black: Mira Schendel is finally bursting on to the British art scene. The Independent, London, 31 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-woman-inblack-mira-schendel-is-finally-bursting-on-to-the-british-art-scene-8788647.html>>. Acesso em 20/04/2014.

Tudo para Mira era ao extremo. Quando ela estava trabalhando, o fazia até o amanhecer, uma noite após a outra, completamente absorvida. Sua filha conta que ela trabalhava ininterruptamente até completar uma série, fosse em pintura, desenho, escrita ou escultura, e depois não produzia nada por semanas ou meses. “Mira trabalhava por seis meses dia e noite – e depois dormia por seis meses.”⁵⁶ Ada e Max lembram de Mira como uma pessoa adorável, mas difícil, com um humor flutuante que ia de um extremo a outro muito rapidamente, talvez uma herança de sua mãe, que Ada suspeita ter uma leve esquizofrenia “Mira nunca superou sua vida, sua mãe, sua dor. Nunca. Tudo em sua vida era doloroso. Os relacionamentos – comigo, com aqueles que ela amava, com os amigos – sempre era difícil. E ela nunca acreditou em uma vida feliz, cheia de alegria. Ela dizia que isso seria como a Barbie (a boneca) uma farsa.”⁵⁷.

Essa dor parece ter seu ápice após o nascimento de sua filha, ocasião em que Mira tentou cometer suicídio. Ada relata com naturalidade o envolvimento de sua mãe com a arte, e como fora negligenciada em diferentes circunstâncias. A relação entre elas fora sempre de altos e baixos, com fases turbulentas, intercaladas com épocas de muita proximidade. Mira reconhecia seu comportamento extremista, e muitas vezes se sentia culpada a respeito, mas não conseguia se controlar; ao contrário, notava que isso seria a repetição de um padrão emocional que ela mesma tinha com sua mãe.

Somada a esta predisposição familiar, a constante sensação de deslocamento vivida por Mira intensificava seu estado emocional. Ela não se sentia propriamente estabelecida geograficamente, e tampouco se sentia completamente a vontade com a linguagem ou com o meio artístico. De todos os lugares em que viveu no início de sua vida, não voltou a chamar nenhum de lar; as línguas que falava – italiano, alemão, português – traziam consigo um sotaque, como um carimbo de eterna estrangeira. Mira tinha essa condição de não pertencimento em relação a religião também. Filha de um pai judeu, criada no catolicismo, para novamente ser perseguida por ser judia, Mira vivia uma constante “luta com a religião”, indo além ao encontrar nas tradições orientais, como o zen ou através do IChing, respostas para suas inquietações, e servir de inspiração a muitos de seus trabalhos.

A transição, ou o terreno das possibilidades

Entre a primeira fase da vida da artista, cheia de perdas importantes, e a segunda metade em que teve sua consolidação como artista vivendo em São Paulo, houve um período de quatro anos vividos no sul do Brasil, em Porto Alegre, que funcionam como um elo de ligação para

⁵⁶ WILLIAMS, 2013, op. cit.

⁵⁷ *ibid.*

dois momentos extremos: da refugiada à artista. Mira sempre desenhou furiosamente, mas foi nesse período no Rio Grande do Sul que teve a necessidade de pintar, como se fosse “uma questão de vida ou morte”⁵⁸, como ela mesma diria a Jorge Guinle Filho em uma ocasião. A vida que levava nesta cidade pacata, e que em sua opinião tinha poucos atrativos, serviu como uma fundação, um início denso para uma vida que a partir de então seria dedicada a arte; “a única vantagem de seu isolamento fora ter trabalhado em paz, sem comentários indesejados de críticos, que poderiam tê-la desviado do caminho pretendido.”⁵⁹ Mira começou a pintar em 1950, e no final desse mesmo ano fez sua primeira exposição – dezesseis quadros – no auditório do Correio do Povo em Porto Alegre, o único espaço para mostras de arte moderna na cidade que, na ocasião, contava com menos de 500.000 habitantes. A exposição não foi um grande alvoroço, mas também não passou em branco; a partir dela Mira teve contato com o meio artístico local, com quem nunca chegou a se integrar, e um certo sucesso nacional (medalha de ouro no Salão Universitário Baiano de Belas Artes em Salvador). Com esta trajetória ela se sentiu encorajada a se inscrever na I Bienal Internacional de São Paulo e foi aceita. Permaneceu em Porto Alegre até 1953, mas a medida em que seu compromisso com a arte se fortalecia com uma potência quase espiritual, crescia também sua necessidade de ir para outro lugar, Rio de Janeiro, Minas Gerais ou São Paulo. Optou pelo terceiro.

A alquimia do vazio

Certamente "vazio" é algo muito presente na obra de Mira Schendel e que também se aplica a sua vida e às suas experiências. A produção de Mira sempre esteve ligada àquilo que falta, ao que não está, ao que não pertence, questionando, de alguma forma, as noções de território, de lar, de identidade próprias a sua vida. Mesmo com uma personalidade cheia de divergências, seu trabalho é completamente integrado a sua identidade, manifesto no que se mostra, assim como no que se omite.

Desde suas primeiras pinturas no início da década de 50 Mira já lidava com o limite entre o reconhecível e o irreconhecível, como uma força abstrata que sugava a representação do objeto, ou uma memória que materializava uma forma geométrica até torná-la figura. A perspectiva é descartada desde o início, e uma malha ortogonal é muitas vezes adotada para reorganizar o espaço pictórico. Aqui não mais um espaço “real”, pois o real como algo objetivo definitivamente não lhe interessava. Interessava a contemplação ou a reflexão, observa Geraldo Souza Dias: “Como as de Morandi, suas naturezas-mortas são inconventionalmente redutivas, e teriam por objetivo a pesquisa do olhar como direcionamento discriminatório da

⁵⁸ DIAS, op. cit.

⁵⁹ MARQUES, Maria Eduarda. Mira Schendel. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

atenção ao tatear fisicamente o mundo e transmiti-lo ao pincel. Também para Mira, a natureza morta teria sido uma forma de meditação sobre o visível...”⁶⁰

A produção de Mira tem esse caráter de “missão”, de ferramenta para absorver o mundo; isso se reflete na forma como organiza seus trabalhos, tanto formalmente, com a escassez de elementos e completo domínio sobre os poucos itens presentes, como pelo processo, pela dedicação obsessiva até o esgotamento – de si ou da série.

Uma vez esgotada a série com o seu entendimento, aquele processo se torna enfadonho, e ela o abandona, até que lhe surja outro combustível, outro conflito, algo mais a ser esquadrihado até o entendimento.

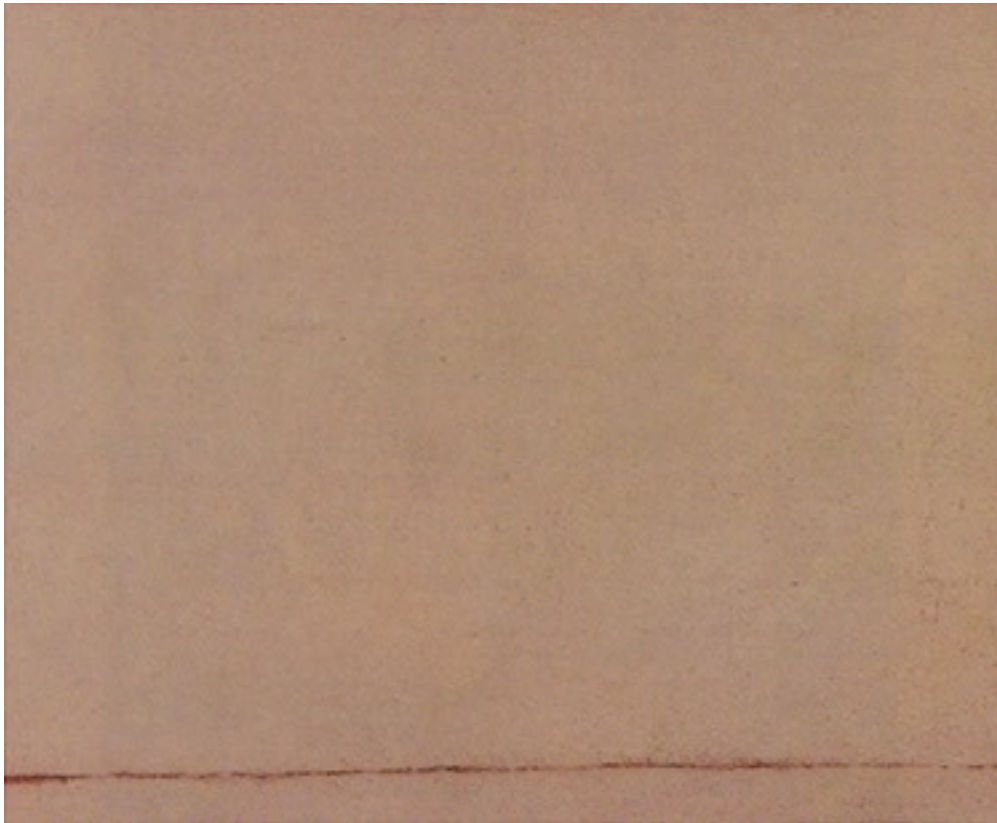


FIG 36
Mira Schendel, sem título, sem data, tinta suvinil e areia sobre tela,
79,8 x 99,8 cm, MAC/SP

⁶⁰ DIAS, op. cit.

Este processo mental por si só é pautado pelo vazio, pelo que não está. É o que ela não sabe, o que não está claro, é o mundo como um campo de incerteza seu objeto de trabalho. O vazio é o que ela encontra ao investigar o que a circunda, talvez porque através da perda, da ausência, do que falta, que ela passe a conhecer o que sabe ou a adquirir o que tem. Nesse sentido, o vazio não é algo almejado e construído no trabalho de Mira, mas inerente a sua vida, e indisfarçável em sua produção.

Mas se por um lado há o vazio estrutural de sua personalidade, ela o identifica e procura respostas não apenas em seu trabalho, como na filosofia, na ciência, na literatura e na religião. Ainda na época em que vivia em Porto Alegre, Mira deixa registrado em uma carta “No ano passado aproximei-me do catolicismo de Pascal”⁶¹, o que pode, segundo Geraldo Souza Dias ter tido um impacto direto em seu trabalho: “A idéia de que tudo provem do nada e estende-se até o infinito teria fascinado Mira e poderia explicar suas tentativas de representar o vazio em sua obra.” A vida de Mira é imersa na dicotomia emoção/razão, e o vazio parece ser um ponto de contato, ou aquilo capaz de converter o turbilhão de sua emoção em ordem e razão. O vazio tem um caráter alquímico e pode se manifestar em duas direções; por um lado é capaz de transformar emoções potencialmente negativas em trabalhos repletos de delicadeza, fragilidade ou materialidade; por outro o vazio de seus trabalhos tem seus equivalentes na literatura ou filosofia, que intelectualmente retroalimentam a artista, criando um fluxo.

Ao longo dos anos, com o constante investimento intelectual e busca filosófica e espiritual, o trabalho de Mira parece emanar cada vez menos um vazio decorrente da necessidade intrínseca de dissolver sua confusão emocional e sentido de despertencimento, dando lugar a um vazio racionalmente estabelecido através de idéias de pensadores que perseguiu por toda a sua vida.

Matéria ou a busca do conforto

A produção artística de Mira Schendel, marcada pela constante experimentação, é constituída por múltiplas séries de trabalhos, experiências bastante diversas quanto a formato e dimensões, aos suportes escolhidos e à técnica adotada. A leveza é uma constante em seu trabalho maduro, em que faz uso da transparência dos fios de *nylon* ou a efemeridade e sutileza do papel de arroz.

Inicialmente, entretanto, os anos em que havia a “necessidade” de pintar, “era uma questão de sobrevivência”, Mira parecia optar pela materialidade. Nas pinturas dos anos 50 Mira simplifica as formas e cria pinturas encorpadas, geralmente em tons sombrios como cinza

⁶¹ *ibid.*

e ocre, de matéria densa e opaca, em têmpera ou óleo sobre madeira ou tela. Mesmo quando usava o branco, construía um branco sujo, vivo.

Parece que quando tudo voa com o vento, a matéria é necessária para ancorar-se. A matéria, que poderia ser entendida como o “cheio”, entretanto, pode ser apenas a tentativa de preencher o vazio que aparece em Mira em sua simplificação das formas, na linha horizontal; ou no meu trabalho como espaços sem nada dentro. Objetos outrora utilitários, mas agora inúteis ou um cenário para coisa alguma.



FIG 37
Mira Schendel, sem título, 1963, pigmento em gesso com incisões
sobre aglomerado de madeira, 121X60cm, Coleção Particular

A medida em que há um movimento para apreender o vazio, parece acontecer um processo de desmaterialização, até cair-se no extremo oposto da leveza e efemeridade. Se a matéria pictórica é reconfortante, a leveza do papel de arroz é libertadora. É quando o vazio deixa de requerer seu peso em tinta, e passa a oferecer a leveza de se deixar mover pela brisa. Deixar-se soprar requer confiança...

Há artistas que olham para fora, são movidos por questões políticas, injustiças, ou simplesmente trabalham a partir de inspirações ou pesquisas. Alguns são escravos do sistema, outros rompem. A meu ver Mira Schendel faz parte de uma linhagem de sobreviventes de si, uma categoria de artistas que não podem ser colocados em nenhuma categoria, são únicos. Giorgio Morandi, que certamente a influenciou com suas naturezas mortas faz parte desse grupo inagrupável, assim como Mark Rothko, que conseguia converter sua confusão interna em sublimidade, ou Clarice Lispector sua correlata na literatura brasileira.

Do fundo, do íntimo, de uma experiência dolorosa ao longo da existência, há pessoas que tem a capacidade de transformar, de converter dor em arte. Muitas vezes a motivação inicial é apenas de sobreviver sem enlouquecer ou se matar; de compreender com os sentidos, pois em situações extremas a razão é falha. Os maiores aliados são aqueles que se fizeram íntimos do pensamento abstrato, os que experimentaram o caminho espiritual ou se aventuraram pela amplitude da filosofia.

DO TEMPO

Ao começar a trabalhar com a técnica de pintura encáustica, o embrião dessa pesquisa, o primeiro ponto que me chamou a atenção foi a questão temporal, em dois aspectos: o caráter de desaceleração exigido pela técnica e a sua possibilidade de duração. Uma técnica que tem exemplares intactos após 2.000 anos de existência⁶² é potencialmente uma técnica que oferece a possibilidade de fazer um trabalho que perdure por mais 2.000 anos. A observância da duração potencial da matéria explicitou o caráter efêmero daquele que produz a pintura e do que é representado.

A partir desse pensamento comecei a produzir o que viria ser a série *Museu de Arte Extemporânea*: um trabalho que teve início com a inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre. O novo museu me chamou a atenção para o seu futuro, e foi o início da investigação pictórica sobre a transitoriedade, sobre a ação do tempo sobre aquilo que parece permanente. É um trabalho que pensa a representação do impacto do tempo sobre as coisas, e o museu é o elemento escolhido por mim como representante simbólico do espaço.

Neste trabalho a fotografia teve um papel importante, um instante capaz de eternizar uma imagem me fez lembrar que o tempo segue transformando a realidade. A efemeridade da parede branca, imaculada é latente; e a fotografia furta um *frame* da linearidade histórica e o perpetua enquanto a parede segue seu curso de deterioração. Usei a fotografia em dois sentidos: primeiro como documentação, tanto espacial (da arquitetura) quanto temporal (de sua integridade naquela ocasião). Mas a fotografia foi também a testemunha da experiência de vivenciar um instante, a plenitude de um momento que nunca mais voltará a ser.

Assim, o trabalho começa no espaço, com a fotografia, e no transcorrer da elaboração da pintura no estúdio, desde a escolha e transposição da imagem para o painel até a finalização, alguns aspectos dicotômicos afloram: o duradouro e o efêmero, a objetividade da máquina e a subjetividade do manual e sobretudo a velocidade e a lentidão. Assim começa a aflorar o segundo aspecto do tempo, mais próximo ao tempo incorporal, a desaceleração.

Imersa na questão da lentidão através da experiência de feitura, acabei levando mais de seis meses para produzir o painel com as colunas do subsolo da Fundação Iberê Camargo, e como o tempo transforma, o resultado da pintura foi um espaço vazio, descaracterizado, deteriorado, destituído de funcionalidade. Esta pintura deu origem a série *Museu de Arte Extemporânea*, mas não foi mostrada na exposição por não ser um espaço expositivo, mas a garagem do museu.

A partir de Porto Alegre parti para registrar vários museus pelo mundo – MoMA e Whitney Museum em Nova Iorque, Tate Modern e Saatchi Gallery em Londres, Georges Pompidou em Paris – e pintá-los da mesma maneira: vazios, sem data, sem propósito,

⁶² Múmias de Fayum Cf. AUBERT, Marie-France; CORTOPASSI, Roberta. Portraits de l'Egypte Romaine. Paris: Musee du Louvre et Réunion des musées nationaux, 1998.

igualando-os em uma falta de sentido. O resultado de um trabalho fomentava reflexões e construções simbólicas ao seguinte. Criei um padrão de altura de 160cm e percebi que as imagens foram se conectando, representações de espaços de diferentes museus uniam-se entre si através de uma linha ou do tratamento de um plano, e se agregavam pelo vazio. A percepção final não era mais de vários museus representados, mas apenas um.

Ainda em *Museu de Arte Extemporânea*, em que declaro ser uma investigação sobre o tempo, formalmente o que temos são espaços vazios, museus em três continentes, sem quaisquer objetos em seu interior, apenas paredes e aberturas. Este espaço esvaziado em que nada há, pode ser, do ponto de vista incorporal um vazio, espaço em que, sem ação, o tempo não passa, não é “tempo realmente”, é atemporal.



FIG 38
Fernanda Valadares, *091008*, 2009-2010,
encáustica sobre compensado naval, 110X160 cm

Mas apenas observar o tempo passar mais lentamente não é necessariamente uma aproximação ao tempo incorporal, a visão estóica é mais abrangente e se aproxima do próprio espaço, como explica Anne Cauquelin

[...] o tempo é também sem orientação, nem antes nem depois, ilimitado e neutro. Ora, se o vazio incorporal vem a ser lugar a partir do momento em que ele recebe corpos, o tempo, ele também e pela mesma operação, vem a ser temporal desde quando momentos lhe são fixados em sucessão. Dizer que o tempo é *atemporal* e que ele se conserva na possibilidade de vir a ser temporal é, confesso, uma proposição para lá de enigmática; mas, ao menos por uma vez, a comparação com o espaço é vantajosa: com efeito, se podemos dizer com os estóicos que o espaço só vem a ser lugar quando um objeto toma lugar nele, e que sem isso ele não é nada ou “vazio”, que é um incorporal sem existência, podemos avançar que o tempo também é um incorporal e só assume corpo – isto é, só se torna tempo realmente – quando uma ação se dá nele.⁶³

A percepção de atemporalidade é descrita na tradição oriental de meditação. Esta característica atemporal é perseguida em meu trabalho; e foi sendo buscada gradualmente durante todo o processo de feitura em que eu procurei manter a atitude mental de “estar no presente”, sem devaneios pelo passado ou prospecções sobre o futuro. Assim, ao longo do processo de feitura em que uma imagem física, matérica, vai sendo construída, a mente procura simultaneamente vivenciar a experiência real e repousar na essência de cada instante, em um processo de contemplação do próprio tempo. Um alimenta o outro, na verdade os dois são o mesmo, inseparáveis; o espaço corpóreo e a experiência de tempo incorporal. Cauquelin coloca:

Na configuração dos incorporais que nos ocupa, os momentos do tempo não estão alinhados segundo uma sucessão contínua do qual recortariamos instantes como passado, presente e futuro; essa sucessão preestabelecida não existe e nós não estamos correndo para o futuro como em uma estrada cujo fim e cujo propósito são incertos, mesmo que sejam pressentidos, e o começo, determinável e, em certa medida, mais certo. A orientação linear não tem espaço de ser no tempo incorporal. Ele ignora a sucessão dos fatos passados, assim como não prejudga – dando-lhes uma forma *a priori* – os fatos que o preencherão. O que existe é apenas o presente, o momento – ou o instante, como se queira – que dá um corpo ao atemporal e o faz vir a ser tempo. Nesse instante, encontram-se cristalizados os fatos de uma vida geralmente pensada em sucessão, mas que podemos imaginar sob a forma de uma carga, dando um som pleno, um corpo pleno, agrupado em si mesmo, como um todo.⁶⁴

Ao fazer da produção artística uma rotina, o corpo da própria vida cotidiana, procuro “cristalizar os fatos de uma vida geralmente pensada em sucessão” em forma de espaço e de vazio. Esta experiência característica do estado contemplativo, agora transposta ao período de trabalho diário, passa a se tornar um hábito em vários aspectos da vida cotidiana. Nesse sentido a aproximação aos incorporais estóicos, portanto, não apenas amparam a dissertação como

⁶³ CAUQUELIN, 2008, op. cit., p.93

⁶⁴ CAUQUELIN, 2008, op. cit., p. 93, 94

uma conjectura, um pensamento que se aplica tão somente ao processo artístico isoladamente, mas se expande para os vários aspectos da vida, que retroalimentam e enriquecem a produção.

Dualidade e circularidade.

Do ponto de vista da filosofia ancestral chinesa, todo o universo é caracterizado por um princípio de dualidade. Mais e menos, luz e escuridão, tudo aquilo que percebemos como realidade se manifesta em pólos contrários, que não podem existir sozinhos, como os dois lados de uma moeda. Esta visão segue válida no mundo contemporâneo, não só porque inverno e verão seguem existindo no século XXI, mas todo o universo virtual do qual nos servimos hoje se baseia no sistema binário composto de zeros e uns da tecnologia da informação.

Este caráter binário, a dualidade, pares opostos mas complementares aparecem por todo o processo do meu trabalho, desde a escolha das imagens, que são do mundo, mas são sobretudo da mente passando por uma feitura que requer quietude e a intensa atividade até chegar às imagens finais. Vou da contenção dos espaços construídos à liberdade dos espaços absolutos como um meio de explorar os extremos opostos da mente através do trabalho e ao mesmo tempo procuro alargar as possibilidades pictóricas e de feitura a partir da propensão a dualidade da mente.

Os pares, entretanto, não se mostram de forma pendular, mas circular, um caminhar contínuo em que uma coisa leva a outra. A circularidade se deixa transparecer sobretudo nas montagens no final do processo, em que é crucial que a linha do horizonte de cada trabalho esteja a uma altura constante, e que, os trabalhos estejam interligados de algum modo, segundo algum critério. Me interessa propor a experiência de algo cíclico, uma lembrança atávica, suprimida no mundo contemporâneo.

Nossa experiência ocidental é de um constante progresso. Desde pequenos somos ensinados que a história transcorre em uma linha horizontal, da esquerda para a direita. Este é o modelo de tempo cuja

a representação do tempo com um começo e um fim, e do tempo histórico como uma linha reta delimitada (parte de uma linha), com ambas as extremidades fechadas, é característica do mundo judaico-cristão. Nela, o tempo flui sobre uma linha reta que avança do começo para o fim com uma forte natureza direcional. Essa direção não muda e não retrocede. Todos os acontecimentos dessa linha do tempo ocorrem uma única vez. o Antigo Testamento relata não apenas a mitologia da criação do céu e da terra, mas também o fim do mundo.⁶⁵

Mas antes disso, o helenismo tinha uma noção de tempo sem começo e sem fim.

⁶⁵ KATO, Shuichi. Tempo e Espaço na Cultura Japonesa. São Paulo: Estação Liberdade, 2007. p. 29

um tempo que percorre infinitamente sobre uma circunferência, e o acontecimento num ponto dessa circunferência repete-se transcorrido um tempo específico. [...] o helenismo compreende o tempo como algo cíclico ou repetitivo.⁶⁶

Também a china antiga percebia o tempo não como algo linear, mas cíclico, observada a partir da sociedade humana e do tempo histórico, que se repete. Isso propiciou o florescimento de um dos maiores anseios da humanidade, o desejo de prever o futuro, fosse através do vôo dos pássaros, das vísceras de animais sacrificados, ossos, pedras, cartões ou através de folhas de chá. Ao se colecionar informações por um longo período de tempo o homem descobriu que a vida e todo o resto é basicamente fruto de repetições... a mudança das estações, o ciclo da lua, a maré que sobe e desce. Através da observação, da contemplação e o cálculo entre a ocorrência de dois fatos semelhantes o homem aprendeu a prever o evento seguinte a partir do padrão observado nos eventos anteriores. Mas conforme a vida foi ficando mais sofisticada, encontrar os algoritmos para explicar o mundo foi se tornando uma tarefa mais complexa, dando a percepção de uma aparente linearidade.

A longa exposição

Quando procuro refletir sobre questões ligadas ao tempo dentro do campo artístico, em geral sou levada a pensar na fotografia que é, em última análise, sempre sobre o tempo, um tempo paralisado. Tudo o que acontece em um breve momento se imprime na imagem, no rolo de filme, no papel sensibilizado ou no chip.

A consciência não pode compreender momentos muito curtos de tempo, e os olhos não podem vê-los; ao vermos vinte e quatro imagens distintas em um segundo, tem-se a impressão de que algo está se movendo. A única chance de ver que a fotografia captura períodos no tempo é quando a acumulação se deixa transparecer pela longa exposição. Em uma das primeiras fotografias de Louis Daguerre (França, 1787-1851), o que deve ter sido uma cena movimentada na rua se transforma em um espaço quase vazio, com apenas dois seres humanos visíveis.

Hiroshi Sugimoto (Japão, 1958) ao fazer suas fotografias de longa exposição trata de questões intimamente ligadas ao tempo, à efemeridade, à contemplação e à filosofia budista. Em sua série Theaters, o artista vai ao cinema e faz uma única foto, deixando o obturador aberto do início ao fim do filme. Como ele explica, essa idéia apareceu como uma visão "Se você fotografar um filme inteiro em um único frame, você obterá uma tela brilhante." (Sugimoto). É exatamente o que acontece, a tela fica toda branca. Na verdade, segundo o próprio artista, se o filme for feliz, fica branca, em filmes tristes ela fica acinzentada.

⁶⁶ ibid

Este artista explorou a longa exposição em vários contextos, mas é nessa série obtida em cinemas, suas telas brancas, que ele evidencia o tempo incorporal, para além dos fenômenos, dos indivíduos, das narrativas. Ao falar de um outro trabalho, ele admite seu anacronismo:

O romancista japonês Jun'ichiro Tanizaki desprezou a violência da luz artificial forjada pela civilização moderna. Eu também sou anacrônico: ao invés de viver na "vanguarda" do contemporâneo, eu me sinto mais à vontade na ausência do passado. O domínio do fogo é um indício da evolução humana sobre as outras espécies. Durante os últimos milhões de anos nós temos iluminado a noite com chamas. Decidi gravar "a vida de uma vela." No final de uma noite de verão. Eu abri as janelas, e convidei a brisa da noite. Acendi uma vela e deixei o obturador da câmera aberto. Após várias horas de oscilação da brisa, a vela se apagou, e eu lentamente fechei o obturador.⁶⁷

O trabalho em questão é “elogio às sombras”, outra ocasião em que há a tensão entre a linearidade do tempo real em que algo acontece – a brisa tremula a chama da vela – e o tempo incorporal, anacrônico, que tudo é dado em um único *frame*, livre de narrativa, livre de emoções.

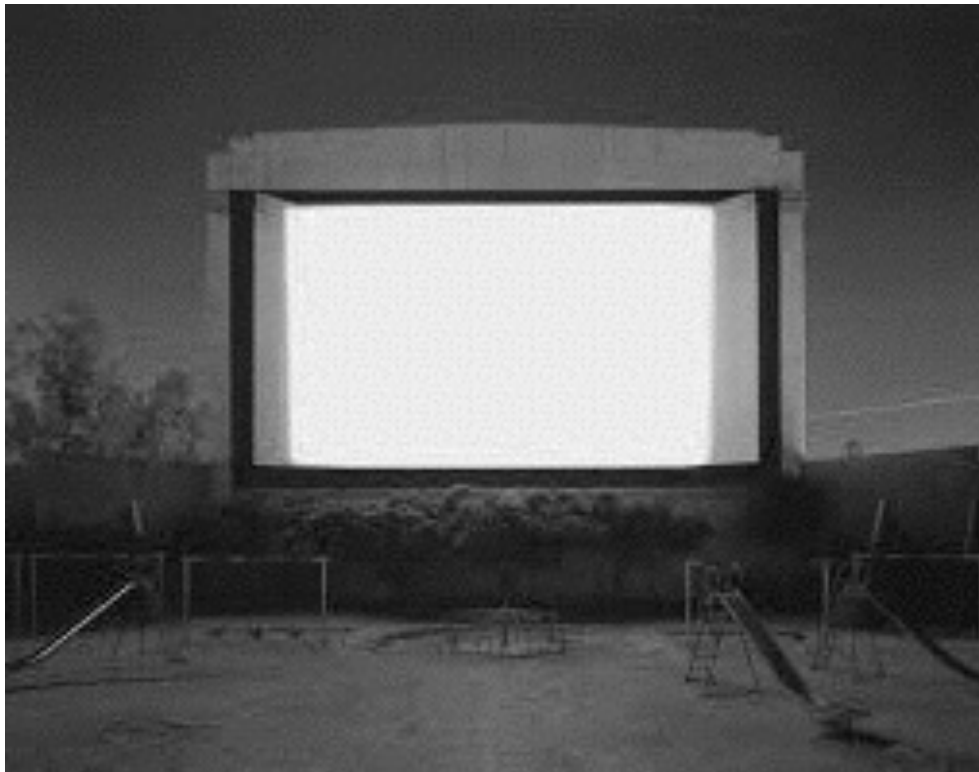


FIG 39
Hiroshi Sugimoto, *Try City Drive-in*, 1993, fotografia

⁶⁷ Disponível em: < <http://www.sugimotohiroshi.com> > acesso em 22/09/2014

Pela sua técnica primorosa, profundidade conceitual e filosófica Sugimoto é reconhecido como um dos artistas contemporâneos mais significativos no Japão. Seu trabalho explora a complexidade do tempo, mas não apenas. Ele demonstra uma profunda contemplação por várias questões, como a própria arte, história, ciência, religião e filosofia, tanto do ponto de vista oriental como ocidental. Nesse sentido, seu trabalho exerce um forte impacto sobre a minha produção, quando percebo que, na tentativa de tratar do espaço mental, ele se apropria do tempo no espaço real, tanto arquitetônico (os cinemas) como natural (as paisagens marinhas), esvaziando-o não a partir de um recurso gráfico, mas simplesmente através da longa exposição fotográfica.

DO EXPRESSÍVEL

Por fim, o expressível, último dos incorporais, está intrinsecamente ligado a arte como um todo, e permeia a minha pesquisa sob o manto sutil da intenção durante o processo, que se deixa transparecer no resultado matérico.

A poética, este componente imaterial que viaja da obra de arte ao observador, segundo Anne Cauquelin, se aproxima do incorporal expressível através de diversos aspectos.

Uma interpretação habitual do termo “expressível” chega a fazer dele um sinônimo de “linguagem”, ou seja, de “palavras”. Trata-se de uma interpretação laxista, que os próprios Antigos introduziram, tanto que o termo *lekton* deve associar a si *logos*. Mas, se se tratar mesmo da região do *logos*, da região do sentido, não se tratará, portanto, de palavras. Com efeito, as palavras são corpos, não incorporais, e o meio de onde elas nascem, de onde vêm a luz e que vêm preencher é o espaço do expressível, um espaço de possibilidade para as palavras encontrarem um lugar e serem expressas; mas é também e simultaneamente um espaço de possibilidade vazia, que não é necessário preencher. Por assim dizer, o expressível é um espaço de proposições; proposições de dizer, proposições de exprimir, proposições de vir a ser corpos. Tais proposições podem permanecer sem resposta, assim como também podem ser tomadas literalmente.⁶⁸

Nessa pesquisa apresento o expressível como um dos conceitos operatórios do trabalho. O que procuro abordar é o “espaço de possibilidades” propagado pelo expressível e manifesto através do vazio. Gostaria de esclarecer, porém, que devido ao caráter incorporal e portanto de completa abrangência do termo, procurei pensar no traço que mais se aplica a minha investigação; a atitude mental de estar à beira do vazio, ou seja, a contemplação e presentificação ao longo do processo de feitura. Nesse sentido, o expressível vai além do *lekton*, proposto por Cauquelin, e se aproxima da visão de Bréhier. A lógica⁶⁹ aristotélica se baseia no conceito; segundo Bréhier o expressível, entretanto, se refere a algo mais amplo e fugidio, que tampouco é a representação ou o próprio pensamento; mas um intermediário entre o pensamento e a coisa, entre os corpos, e passa a ser inerente a ela (como o conceito). Como ele exemplifica,

Um grego e um bárbaro escutam a mesma palavra: ambos possuem a representação da coisa designada pela palavra; entretanto, o grego a compreenderá, enquanto o bárbaro não. Que outra realidade existiria, portanto, além do som de um lado e o objeto do outro? Nenhuma. O objeto, como o som, permanece sendo o mesmo. Mas o objeto, para o grego, não digo que seria uma propriedade (visto que sua essência permanece a mesma nos dois casos), mas um atributo que não existe para o bárbaro, ou seja, o de ser significado pela palavra. É esse atributo do objeto que os estoicos chamam de expressível.⁷⁰

⁶⁸ CAUQUELIN, op. cit., p. 104.

⁶⁹ *lekton*

⁷⁰ BREHIER, op. cit., p. 36.

O corpo do trabalho apresentado nessa pesquisa convoca o exprimível a ter seu peso equivalente àquele usado em cera. Os trabalhos podem ser classificados como ‘pinturas’, mas não suportariam ser encerrados apenas em suas duas dimensões visíveis.

O espaço de possibilidades

“Uma pessoa deve evitar vácuos entre seus trabalhos, seus filmes e seus atos.”⁷¹ TARKOVSKY

Como procurei detalhar desde o início da pesquisa, o processo de feitura tem certas características que se desvelam de forma sutil deixando perceptíveis camadas subjacentes da pintura, aquelas que encapsulam não apenas pigmento, mas atitudes e aspirações ao longo do processo. Estas se manifestam através do incorporal exprimível.

A intenção fundamental⁷² de realização da não-dualidade, um aspecto normalmente abordado em tradições espirituais, em meu trabalho não é tratada pela representação. Objetivamente pinto espaços arquitetônicos mundanos e horizontes com uma liga de cera e pigmentos comuns. Não faço alusões a símbolos religiosos, a arquiteturas ou geografias de locais tidos como sagrados, mas pelo contrário, elegi espaços do sistema das artes por sua forma e por serem lugares que costumo frequentar. E pelo espaço *per se*. Mas a medida em que vou trabalhando a imagem, esvaziando, ela passa por um processo que se aproxima do que Deleuze descreve como uma vida, imanência⁷³. Não digo isso na tentativa de arrebatrar qualquer elevação, muito pelo contrário. Através do trabalho que busca síntese, a partir de uma imagem em que nada é acrescentado, e elementos arquitetônicos e geográficos são retirados, procuro apenas produzir com retidão até chegar encontro um momento em que o trabalho passa a ser vazio e “estar-em-si-mesmo”⁷⁴.

Quando a pintura de espaço chega a esse ponto, ela se torna possibilidade, algo que não é mais resultado de um gesto pessoal, representação do espaço íntimo da minha mente, do resultado de individuação, mas cai em uma região do genérico, cala ao coletivo, assume sua natureza uno-todo.

⁷¹ TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

⁷² A ancestral busca da percepção do uno-todo da não-dualidade, a realização da vacuidade, do espaço básico, do presente, a percepção da imanência.

⁷³ Cf. DELEUZE Imanência: uma vida. Publicado originalmente em *Philosophie*, n.º 47, 1995, p. 3-7. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>>. Acesso em 28/10/2014.

⁷⁴ [...] a partir de HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 2007, p. 31.

A imantação decorrente do processo de feitura

O que faz de um artista um artista? Esta é uma pergunta cuja resposta muda ao longo do tempo. No ano 77 Plínio se refere a Pausias, como um artista muito habilidoso na pintura encáustica, e dois mil anos depois Michael Crichton faz menção a Jasper Johns como um artista de talento. Por séculos de história da arte, o fluir da existência do artista deixou o resíduo matérico a que se reconhece como obra de arte, mas em nossos dias de arte pós-histórica, desmaterializada, nos deparamos com um incrível volume de arte que não deixa resíduos, não gera um produto para apreciação estética.

Quero pensar neste intervalo processual, no caso da minha pesquisa, na feitura. Muito antes da consumação de tal desmaterialização, John Dewey (1859-1952) entendeu por arte o próprio processo, a qualidade da experiência. Uma obra de arte se diferencia de mero objeto utilitário pela qualidade da experiência do artista durante o processo de feitura.

No entanto, só são obras de arte porque o artista anônimo viveu e teve experiências muito plenas durante o processo de produção.[...] É esse grau de completude do viver, na experiência do fazer e perceber, que estabelece a diferença entre o que é belo ou estético na arte e o que não é. [...] Onde quer que as condições sejam tais que impeçam o ato de produção de ser uma experiência em que a totalidade da criatura esteja viva e na qual ela possua sua vida através do prazer, faltará ao produto algo da ordem do estético.⁷⁵

Assim como procuro incorporar técnicas em desuso, uma idéia ultrapassada para a arte contemporânea pode ser muito interessante em minha pesquisa. O que a visão de Dewey recupera é que há uma atitude a ser cultivada ao longo da prática artística: além de uma atitude a ser adotada pelo corpo, há que se adotar a atitude da mente. Mas quase um século depois de suas reflexões sobre a questão, a que Dewey se refere quando coloca como fator determinante “que a totalidade da criatura esteja viva”?

Em meu processo esse questionamento remete a um dos primeiros pilares do estoicismo, a postura ética, o modo de fazer. E como procurei demonstrar, a postura ética é um corpo, o corpo do processo; e a pintura é também corpo, o resultado matérico. Se o ambiente existente entre eles ao longo da feitura se aproxima da plenitude, imanência⁷⁶, este atributo incorporal segue pairando no corpo do trabalho. Este caráter de imanência é o exprimível como conceito operatório em meu trabalho.

⁷⁵ DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010, p. 96.

⁷⁶ aura

A imanência⁷⁷ na obra de Mark Rothko: a Rothko Chapel

Mark Rothko é uma referência constante em minha pesquisa, e suas pinturas são sempre inspiradoras. Os elementos formais de sua obra madura, a simplicidade e a economia de elementos em sua pintura, as muitas camadas, a transparência e sobretudo as dimensões generosas dos painéis na fase final de sua vida são muito significativos para a minha produção.

Este artista sempre foi impulsionado por uma busca; Rothko encontrou muitas respostas na filosofia, em especial em Nietzsche, e a princípio seu trabalho se aproximava da filosofia e da mitologia pela temática, mas parece que ao invés de isso servir como alento, acabou por inquietá-lo mais, a medida em que era questionado pela sua forma de representação e qualidade pictórica. O pouco reconhecimento e as duras críticas nessa fase inicial de sua carreira desencadearam um ressentimento que ele levou consigo até o fim de sua vida, mas parecem ter sido também uma espécie de combustível para levá-lo em direção a uma forma de expressão que superasse esse sentimento.

Como seu filho Christopher Rothko relata, ele tinha uma busca obsessiva pela verdade, e tinha que expressá-la, “Ele quer convencê-lo de sua verdade”⁷⁸. No livro que foi deixado inacabado por Mark Rothko, Christopher deixa transparecer a unidirecionalidade que o move.

A veemência, retórica e insistência que encontramos em *Artist's Reality* apontam para a necessidade de Rothko em expressar algo importante e concreto. (...) O meu pai escreveu o livro porque ele não podia, naquele momento, expressar aquelas idéias através de suas próprias pinturas, e ele abandonou o projeto com o novo despertar de sua pintura que lhe permitiu expressar tais idéias de forma mais eficaz através da arte do que do papel.⁷⁹

Seu biógrafo James Breslin, ao recontar sua história mostra um Mark Rothko eternamente insatisfeito, mas que sempre aspirou a unidade, uma visão de mundo idealizada, uma completude. Nessa busca, superação filosófica para o conflito, a pintura era um embate, uma luta. Esta luta é representada de modo inspirador por John Logan, na peça teatral *Red* encenada pela primeira vez em Londres em 2009. Trata-se é uma obra ficcional, um diálogo

⁷⁷ A imanência é um conceito metafísico presente em várias tradições espirituais, que defende a existência de um ser supremo ou força divina dentro do mundo físico, que permeia todas as coisas que existem e é capaz de influenciá-las. No contexto dessa pesquisa, escolho o termo como opção ao termo “aura”, que não é coerente aos aspectos por mim investigados.

⁷⁸ No original: "He wants to persuade you of his truth." (ROTHKO, Mark. *The artist's reality: Philosophies of Art*. New Haven: Yale University Press, 2004, p. 40). Tradução livre da autora.

⁷⁹ No original: "The vehemence, rhetoric and insistence that one finds in *Artist's Reality* all point to Rothko's driving need to express something important and concrete. [...] My father wrote the book because he could not, at that point, express the ideas it contained to his satisfaction in his own paintings; and he abandoned the project because of a reawakening in his painting that allowed him to express those ideas more effectively through art than he could on paper. (ROTHKO, op. cit., p. xxiv). Tradução livre da autora.



FIG 40
Rothko Chapel, Texas

com um assistente que não existiu, mas a intensidade dos sentimentos do pintor retratado e a batalha que parece ter sido produzir os painéis para o Edifício Seagram são bastante condizentes com sua biografia. Se por um lado Rothko era esse ser em conflito constante, violento, vulnerável, ameaçado pelos jovens pintores, constantemente alcoolizado, nos anos 1950 a plenitude havia sido alcançada em seu trabalho. Assim como o reconhecimento dela.

Rothko, que fez seu ateliê ficasse “escuro como uma catedral” e sempre aspirou um caráter espiritual em suas pinturas, casualmente recebeu o abastado casal Dominique e John de Menil em seu ateliê no início dos anos 1960. Estes, ao verem os painéis Seagram, encomendaram painéis para uma capela que seria construída por sua família em Houston.⁸⁰ A

⁸⁰ Breslin faz um comentário sobre este episódio: “O ‘último rabino da arte ocidental’ culminaria sua carreira por decorar uma capela católica romana, no Texas.” No original: “The ‘last rabbi of western art’ would culminate his career by decorating a Roman Catholic chapel in Texas”. (BRESLIN, James E. B. Mark Rothko: a biography. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 459-60). Tradução livre da autora.

última empreitada de Mark Rothko em vida foram as pinturas para a chamada Rothko Chapel, construída no Texas, na propriedade do casal de Menil.

Como disse Christopher Rothko a seu respeito, “Isto é o que Rothko desejou: pintar a verdade que se sente”⁸¹, se o que ele mais aspirava era se ver livre da confusão, através dos painéis da Rothko Chapel ele não estava apenas “decorando uma capela”, mas oferecendo essa forma de superação, de liberação através da sua pintura. Rothko não era um homem dado a cordialidades, ainda assim, pouco antes de sua morte escreveu uma carta ao casal de Menil dizendo que “... A magnitude, em cada nível de experiência e significado da missão que você me envolveram ultrapassa todas as minhas ideias preconcebidas. E isso está me ensinando a me expandir para além do que eu achava ser possível para mim...”⁸² Rothko não viveu para ver a capela inaugurada, mas poder-se-ia dizer que ali solucionou o conflito, a dualidade entre o mundano e o sagrado que sabia existir em suas pinturas. Em uma capela encontrou o lugar para sua obra estar plenamente, e transpor a barreira entre a arte e a espiritualidade.

Curiosamente, este templo, originalmente uma capela católica, parece ter igualmente superado a dualidade e hoje abarca todas as religiões. Dentro dele não há mais que as pinturas de Rothko a serem contempladas.

⁸¹ *No original: "This is what Rothko wished for: to paint the truth one feels it." (ROTHKO, op. cit.). Tradução livre da autora.*

⁸² *No original: "The magnitude, on every level of experience and meaning, of the task in which you have involved me, exceeds all of my preconceptions. And it is teaching me to extend myself beyond what I thought was possible for me." (Disponível em: <www.rothkochapel.org>. Acesso em 22/05/2013). Tradução livre da autora.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa, que preliminarmente se propôs a investigar questões relativas a encáustica através de uma dezena de pinturas, se expandiu para outras dimensões, e acabou gerando novas pinturas, que se desdobraram em desenhos e outros objetos. O que inicialmente eram vários elementos aparentemente desconexos, ao longo da investigação se mostrou uma trama, circular, autorreferente, abarcando várias dimensões do pensamento.

A partir do conceito e do desenvolvimento de uma prática artística imbuída da experiência de manter a mente no presente em meditação e da transposição dessa prática para o processo de feitura, o tempo foi sendo experienciado, focado e analisado. Simultaneamente, espaços internos foram sendo observados, e logo representados como espaços encontrados no mundo.

O processo de feitura foi-se mostrando orquestrado pela metodologia da pesquisa, que ora demandava, ora suportava o processo criativo. A partir dessa dicotomia, o tangível e o sensível do trabalho foram se alastrando, se desdobrando, até ganhar o corpo aqui apresentado.

No aspecto tangível, o desenvolvimento da técnica ao longo de 2.000 anos de história da arte foram significativas tanto para respeitar as limitações específicas de um meio tantas vezes preterido por sua dificuldade, quanto para desmitificá-la.

A investigação das possibilidades reais da técnica acabaram se mostrando muito abrangentes e a medida em que eu me concentrava apenas no mais simples fazer, que inicialmente tomava longos períodos para executar uma camada, cada gesto parecia ter um significado. Passei a observar, contemplar a feitura, como um observador ativo ou um pintor passivo. Os efeitos desse processo foram imediatos: percepção de desaceleração e sensação de quietude. A pintura em si passou a fazer sentido em cada gesto, cada textura, do modo de passar o ferro, à transparência da tinta. Indissociado desse fazer, ao longo do período de pesquisa os espaços representados foram se metamorfoseando, de corredores e escadas, a salas e pavilhões, então fendas se abriram através de paredes e horizontes cada vez maiores foram se descortinando.

A pintura permaneceu fiel em alguns aspectos, como o preenchimento das faces a partir da definição das arestas e uma certa monocromia que também se mostrou potente a partir dos pigmentos brancos tão somente. Mas se expandiu para além do confinamento, se experimentou no desenho, objeto em madeira e vídeo. Se afastou temporariamente da própria pintura, para logo voltar a si, descartando o dispensável, mas mantendo o imutável. Também se deixou cavar até encontrar a sua verdade de suporte e evidenciar sua espessura matéria, se questionando formal e teoricamente.

A aproximação à teoria de Bréhier, assim como o olhar de Anne Cauquelin acerca dos incorporais estóicos foram extremamente valiosos para o trabalho. Os três pilares estóicos, a lógica, a física e a conduta eram há muito ladeados intuitivamente, e o contato direto iluminou o processo de feitura, e deixou a atividade mais leve, menos desconfiada de sua legitimidade como arte contemporânea.

O aprofundamento dos conceitos operatórios lugar/vazio (espaço), tempo, assim como de um caráter de imanência que se manifesta através do exprimível, a partir da visão estóica desses elementos, possibilitou que o trabalho mantivesse seu tamanho, mas fosse também parte de um organismo maior. Do fundo do íntimo, do pessoal, do diminuto gesto a atitude de fazer parece ter encontrado um lençol freático. A aproximação aos trabalhos de diferentes artistas contribuiu em muito para a sistematização das etapas de feitura, e clareza dos conceitos operatórios. Em especial o encontro com Mira Schendel e Mark Rothko, até mais com suas biografias do que propriamente com a produção pictórica, ratificou a idéia de imanência que corre por esse rio subterrâneo. E da possibilidade de magnitude além da confusão da superfície.

Ao longo da pesquisa o trabalho se mostrou silencioso, quieto. Saiu das dimensões do suporte para pinturas que buscam servir como um cenário para a experiência de vazio, de espaço. Por um lado a feitura se aproxima da tradição oriental de contemplação de manter a mente no presente, por outro assume sua propensão a migrar para outros lugares que não o aqui e agora. Sempre guiada pela teoria dos incorporais estóicos, procura assumir e percorrer esses lugares subjetivos, dando-lhes corpo. E a partir desse corpo, pesado, em grande escala, ou leve como papel de arroz, solicita novamente o espaço vazio, um certo nada, a lembrança da efemeridade de que sempre se pode estar no vazio pleno de possibilidades.

REFERÊNCIAS

ARTFORUM. New York, v. 4, 1965. Disponível em: <www.artforum.com/backissues>. Acesso em: 10/10/2012.

ALBERRO, Alexandre; STIMSON, Blake (Orgs.). *Institutional Critique: an anthology of artist's writings*. Cambridge: MIT Press, 2009.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. São Paulo: Editora Papirus, 2010.

AUBERT, Marie-France; CORTOPASSI, Roberta. *Portraits de l'Egypte Romaine*. Paris: Musee du Louvre et Réunion des musées nationaux, 1998.

BAAL-TESHUVA, Jacob. *Rothko*. Köln: Taschen, 2003.

BAAS, Jacquelynn; JACOB, Mary Jane. *Buddha Mind in Contemporary Art*. Berkeley: University of California Press, 2004.

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994.

BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

BERGSON, Henri. *Memória e Vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BRÉHIER, Émile. *A Teoria dos Incorporais no Estoicismo Antigo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

BRESLIN, James E. B. *Mark Rothko: a biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

CALVINO, Italo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os Incorporais: Contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

_____. *A invenção da Paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 2012.

COMTE-SPONVILLE, André. *Sobre a impermanência do tempo*. Disponível em: <www.clickrbs.com.br/zerohora>. Acesso em: 01/06/2013.

DELEUZE *Imanência: uma vida*. Publicado originalmente em *Philosophie*, n.º 47, 1995, p. 3-7. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>>. Acesso em 28/10/2014.

- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIAS, Geraldo Souza. *Mira Schendel: Do espiritual a corporeidade*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- DICTIONARY OF ART HISTORIANS. Duke University: Department of Art, Art History and Visual Studies. Disponível em: <www.dictionaryofarthistorians.org>. Acesso em: 02/10/2012.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUARTE, Paulo Sergio (Org.). *A persistência da pintura*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1984.
- ESPINHO, Jorge Emanuel. *Daniel Senise: O reino e o tempo, ou, o tempo do eterno – o homem do efêmero*. Disponível em: <www.danielsenise.com/textos>. Acesso em: 22/05/2013.
- FOARD, Sheyla Wood; RIVERA, Diego. *Diego Rivera*. The Great Spanic Heritage Series. New York: Infobase Publishing, 2009.
- GEOFFREY-SCHNEITER, Berenice. *Fayum: Memoirs Series*. New York: Assouline, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- HERODOTUS. Herodotus: *Histories*. Book 8. Cambridge Greek and Latin Classics. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- HOMERO. *Odisseia*. São Paulo: Cultrix, 1990.
- HUDSON, Suzanne Perling. *Robert Ryman: Used Paint*. Cambridge: MIT Press, 2009.
- IOVINO, Maria A. *Territórios de Infinitude*. Disponível em: <www.danielsenise.com/textos>. Acesso em: 22/05/2013.
- KATO, Shuichi. *Tempo e Espaço na Cultura Japonesa*. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- KRUG, Margaret. *An artist's handbook: materials and techniques*. New York: HNA Books, 2007.
- LANCHNER, Carolyn; JOHNS, Jasper. *Jasper Johns*. MoMA Artist Series. New York: The Museum of Modern Art, 2009.
- LING, Roger. *Roman Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LOGAN, John. *Red*. New York: Dramatists Play Service Inc, 2011.

- MANGO, Cyril. *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453*. Toronto: University of Toronto Press, 1986.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.
- MASSEY, Doreen. *For space*. London: Sage Publications, 2005.
- MATTERA, Joanne. *The Art of Encaustic Painting: contemporary expression in the ancient medium of pigmented wax*. New York: Watson-Guption Publications, 2001.
- MAYER, Ralph. *Manual do Artista*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MC GRADY, Jason; THOMAS, Donna. *A Studio Guide to Creating Encaustic Art*. Indiana: XLibris Corporation, 2008.
- MOREIRA, Maria Carla Guarinello de Araujo (Org.). *Arte em Pesquisa*. Londrina: Eduel, 2005.
- MÜNTZ, Jean-Henry; CAYLUS, Anne Claude Philippe. *Encaustic: or, Count Caylus's method of painting in the manner of the ancients- Printed for the Author, 1760*. Disponível em: <<http://books.google.com>>. Acesso em: 26/06/2013.
- O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ORAMAS, Luis Péres. *León Ferrari and Mira Schendel: Tangled Alphabets*. New York: The Museum of Modern Art, 2009.
- ORTON, Fred. *Figuring Jasper Johns*. London: Reaktion Books, 1994.
- PANOFSKY, Erwin. *A Perspectiva como Forma Simbólica*. São Paulo: Livraria Almedina, 1993.
- PASTA, Paulo. *Paulo Pasta*. São Paulo: EdUSP, 1998.
- _____. *A Educação pela Pintura*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- PETTIGREW, Thomas J. *The history of egyptian mummies*. London: Longman, Rees, Orme, Brown, Green, and Longman, 1834. Disponível em: <www.googlebooks.com/thehistoryofegyptianmummies>. Acesso em: 03/05/2012.
- PLINY (The Elder). *The Natural History of Pliny*, Volume 6. Boston: H. G. Bonn Publisher, 1857. Disponível em: <www.googlebooks.com/thenaturalhistoryofpliny>. Acesso em 8/04/2013.
- PRATT, Frances; FIZELL, Becca. *Encaustic, materials and methods*. Michigan: Lear Publisher, 1949.

- QUENOT, Michel. *The Icon: Window on the kingdom*. New York: St. Vladimir's Seminary Press, 1991.
- RAHULA, Walpola. *What the Buddha taught*. New York: Groove Press, 1959.
- ROTHKO, Mark. *The artist's reality: Philosophies of Art*. New Haven: Yale University Press, 2004.
- ROYOUX, Jean-Christophe. *Contemporary Artists: Tacita Dean*. London: Phaidon, 2006.
- SACHS, Oliver. *Speak, memory*. The New York Review of Books, New York, n. 21, fev. 2013. Disponível em <<http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/feb/21/speak-memory>>. Acesso em: 12/05/2014.
- SALZSTEIN, Sônia. *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Editora Marca D'água, 1996.
- SENISE, Daniel. *The Piano Factory*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Estúdio Editorial, 2002.
- SERRALLER, Francisco Calvo. *El espacio como materialización del tiempo*. El País 04/06/2005. Disponível em: <<http://elpais.com>>. Acesso em: 21/05/2013.
- SHIGARAKI, Takamaro. *Heart of Shin Buddhist Path: A Life of Awakening*. Sommerville: Wisdom Publications, 2013.
- SHIRAKAWA, Yoshikazu. *The Himalayas*. New York, Harry Adams Inc., 1971.
- SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- SIDDIQI, Asif A. *The Red Rockets' Glare*. Cambridge University Press, 2010.
- SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- TAYLOR, William Benjamin Sarsfiels Taylor. *A Manual of Fresco and Encaustic Painting*. London: Chapman & Hall, 1843. Disponível em: <[www.googlebooks/amanualoffrescoandencausticpainting](http://www.googlebooks.com/amanualoffrescoandencausticpainting)>. Acesso em: 27/08/1012.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- TRUNGPA, Chögyam. *True perception*. Boston: Shambhala Publications, 1994.
- TUAN, Yi-Fu. *Topofilia: Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: EDUEL, 2012.
- ULPIANO, Claudio. *Múltiplos eus*. Disponível em: <www.claudioulpiano.org.br>. Acesso em: 19/04/2013.

VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House*. Cambridge: MIT Press, 1995.

VITRUVIO. *Tratado de Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

WAGSTAFF, Sheena. *Beyond the threshold*. Tate Etc, Londres, n. 4, Summer 2005. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/beyondthreshold>>. Acesso em: 08/09/2013.

WILLIAMS, Holly. *The woman in black: Mira Schendel is finally bursting on to the British art scene*. The Independent, London, 31 ago. 2013. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/the-woman-inblack-mira-schendel-is-finally-bursting-on-to-the-british-art-scene-8788647.html>>. Acesso em: 20/04/2014.

WOMACK, Linda Roertson; WOMACK, William. *Embracing Encaustic: Learning to Paint with Beeswax*. Oregon: Hive Publications, 2008.

ZOVARO, Radamés. *Cera de Abelha: Beneficiamento, Produção e Utilização*. São Paulo: Edição do Autor, 2007.

LISTA DE FIGURAS

FIG 01

Retrato de Mulher. 120 – 130 (aprox.). Múmia de Fayum, encáustica e ouro sobre cedro. 42X42 cm. Museu do Louvre, Paris.

FIG 02

Cristo Pantocrátor. Séc. VI. Encáustica sobre Madeira. Monastério de Santa Catarina, Monte Sinai, Egito

FIG 03

Jasper Johns. White Flag. 1955. Encáustica, óleo, jornal e carvão sobre tela. 198,9X306,7 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York.

FIG 04

Martin Kline, Winter in Japan, 2013, encáustica sobre painel, 105X105cm, Meredith Long Gallery.

FIG 05

suporte: chapa de compensado naval 6mm

FIG 06

variedades de cera: flocada, resina de damar, carnaúba, candelila e microcristalina processo de preparo do medium: derretimento da cera moldagem em formas de silicone

FIG 07

Tinta: cera e pigmentos sobre paleta aquecida

FIG 08

utensílio para fusão (*cauterium*) ferro elétrico

FIG 09

Pasta de cera fria

FIG 10

Aplicação de terebintina sobre a pintura.

FIG 11

detalhe de processo: texturas e pigmentos saturados

FIG 12

Transposição de imagem para a chapa de compensado.

FIG 13

Fernanda Valadares, #101218 (Saatchi Gallery London), 2010, encáustica sobre compensado naval, 160X90 cm.

FIG 14

Fernanda Valadares, *19 de junho, Sarandi*, 2009, encáustica sobre compensado naval, 110X110 cm.

FIG 15

Detalhes do processo de feitura: Máscaras de fita crepe

FIG 16

Fernanda Valadares, *23°33'47"W 46°40'25 S, 2013*, encáustica sobre compensado naval, 160X160 cm (Dois momentos distintos da mesma pintura, que vai sendo construída a partir de planos isolados.)

FIG 17

Processo de retirada da matéria

FIG 18

Detalhe: pintura com matéria retirada e aplicação de terebintina com pigmento (dióxido de titânio)

FIG 19

Processo de feitura: preparação do fundo de *Estado de Salar*

FIG 20

Kazimir Malevich, *Suprematist Composition: White on White*, 1918, Óleo sobre tela, 79.4X79.4 cm, MoMA

FIG 21

Robert Ryman, *Medway*, 1968, Acrylic on Medway paper and masking tape, 202X197 cm, Dia Art Foundation

FIG 22

Daniel Senise. *O Beijo do Elo Perdido*. 1991. Acrílico e óleo sobre cretone. 139X203 cm. Coleção particular.

FIG 23

Daniel Senise. *Galician Center for Contemporary Art*. Medium acrílico e resíduos sobre tecido em colagem sobre madeira. 200X300 cm.

FIG 24

Estudo para *Himalayas*.

FIG 25

Fernanda Valadares, *O Sétimo Continente* (detalhe), 2014, grafite sobre papel de arroz, 60X500 cm, The Safari NYC

FIG 26

Toba Khedoori, *Untitled* (rooms), 2001, óleo e cera sobre papel, 365X365cm

FIG 27

Detalhe de processo de feitura de *Nazca*. Transferência de imagem sobre lençóis dormidos.

FIG 28

Processo de feitura

FIG 29

Estudo para *O Sétimo Continente*, 2013

FIG 30

Fotografia que deu origem a *Nazca* e a *Urqu*. (anexo)

FIG 31

Vista da exposição Idades Contemporâneas MAC/RS 2012. Ao fundo: *Emptying G. Crewdson e Blinding J. Wall*

FIG 32

Henri Matisse trabalhando na *Dança*, 1910

FIG 33

Tacita Dean, *Fatigues* (detalhe), 2012, giz sobre quadro negro, 227.9X1107.4 cm, Documenta 13

FIG 34

Tacita Dean, *Fatigues* (vista), 2012, giz sobre quadro negro, 227.9X1107.4cm, Documenta 13, Kassel

FIG 35

Fernanda Valadares, *Migração*, 2014, encáustica sobre compensado naval, 60X2500 cm, Museu de Arte de Santa Catarina

FIG 36

Mira Schendel, sem título, sem data, tinta Suvinil e areia sobre tela, 79X99 cm, MAC/SP

FIG 37

Mira Schendel, sem título, 1963, pigmento em gesso com incisões sobre aglomerado de madeira, 121X60 cm, Coleção Particular

FIG 38

Fernanda Valadares, *091008*, 2009-2010, encáustica sobre compensado naval, 110X160cm

FIG 39

Hiroshi Sugimoto, *Try City Drive-in*, 1993, fotografia

FIG 40

Rothko Chapel, Texas

ANEXO: EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS 2012-2014

MUSEU DE ARTE EXTEMPORÂNEA

Goethe Institut Porto Alegre RS
5 de julho a 4 de agosto de 2012



#100314 (Whitney Museum)
encástica sobre compensado naval
160X90cm
2011



#101218 (Saatchi Gallery London)
encáustica sobre compensado naval
160X90cm
2010



#101124 (*Paris a partir do C. G. Pompidou*)
encáustica sobre compensado naval
160X70cm
2010



#110129 (*Tate Modern*)
encáustica sobre compensado naval
160X160cm
2011



#101207 (Tate Modern)
encástica sobre compensado naval
160X180cm
2010



MAM/Rj
encáustica sobre compensado naval
160x250
2012



#100513 (MoMA)
encáustica sobre compensado naval
160X160cm
2010

NA ADEGA EVAPORADA

Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul
21 de março a 21 de abril de 2014



23°32'47"S 46°39'2"W
encáustica sobre compensado naval
160X125cm
2014



21°50'18"S 44°48'30"W
encaústica sobre compensado naval
160X110cm
2014



30°1'53"S 51°13'53"W
encáustica sobre compensado naval
160X90cm
2014



3°43'17"S 38°30'58"W
encáustica sobre compensado naval
160X160cm
2014



23°21'54"S 46°39'13"W
encáustica sobre compensado naval
160X270cm (diptico)
2014



21°11'56"S 47°48'35"W
encáustica sobre compensado naval
160X160cm
2014



*1°27'17\"/>
encáustica sobre compensado naval
160X150cm
2014*



23°35'27"S 46°41'21"W
encáustica sobre compensado naval
160X90cm
2014



23°33'0"S 46°41'21"W
encáustica sobre compensado naval
160X140cm
2014



30°4'39\"S 51°14'43.8\"W
encáustica sobre compensado naval
160X160cm
2013



30°4'39"S 51°14'43"W
encáustica sobre compensado naval
160X125cm
2013



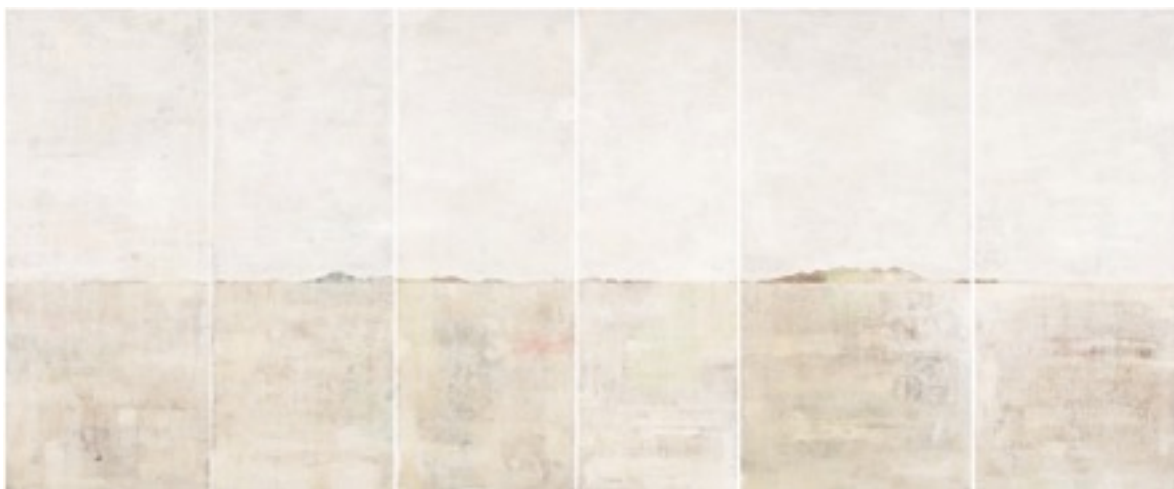
modos de apreensão da paisagem
compensado naval e fios de cobre
30x30cm
2013

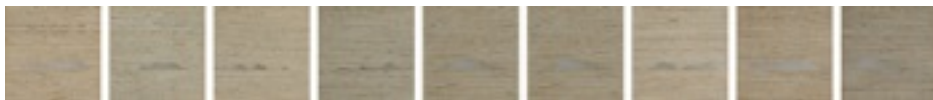


entre
grafite e encaústica sobre compensado
14X250cm
2014



estado de salar
encáustica sobre compensado naval
195X500cm (múltiplo)
2012-2013





himalayas
compensado naval
9X50X50cm (múltiplo)
2013

O SÉTIMO CONTINENTE

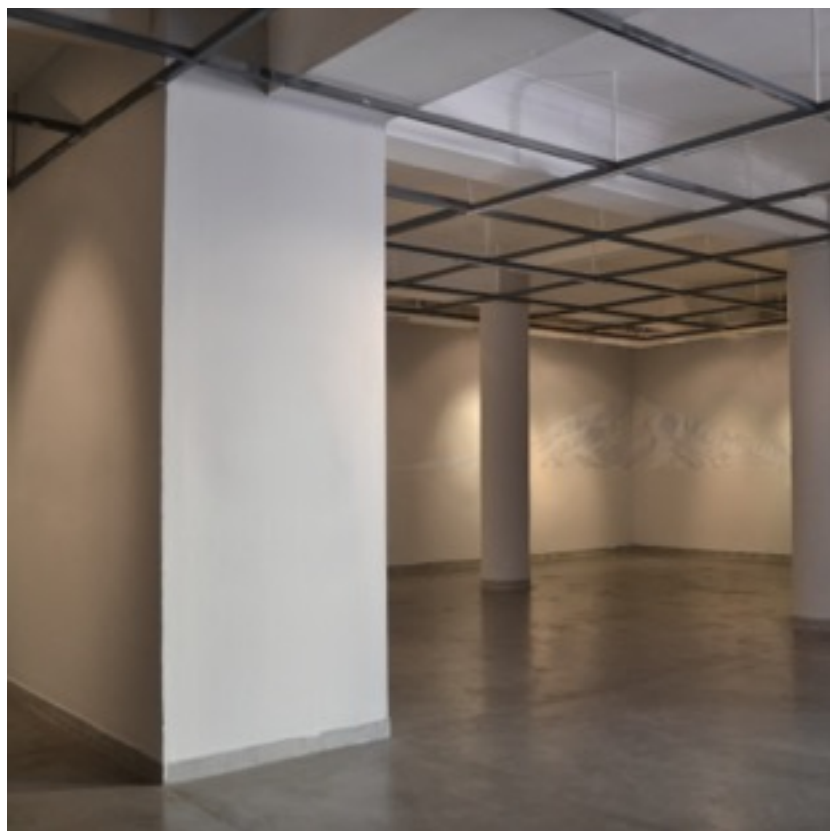
Projeto Zip'Up Zipper Galeria São Paulo SP
10 de junho a 9 de agosto 2014



23°34'15"S 46°42'18"W
encáustica sobre compensado naval
160X110cm
2013



23°35'17S 46°38'13"W
encáustica sobre compensado naval
160X180cm
2013



urqu
(díptico) fotografia: impressão em papel de algodão. desenho: grafite sobre papel de arroz
fotografia: 110X110 cm desenho: 60X110 cm
2014



o sétimo continente
grafite sobre papel de arroz
60X500cm
2014



himalayas
compensado naval
9X50X50cm (múltiplo)
2013

À BEIRA DO VAZIO

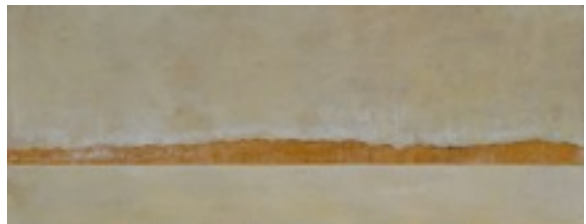
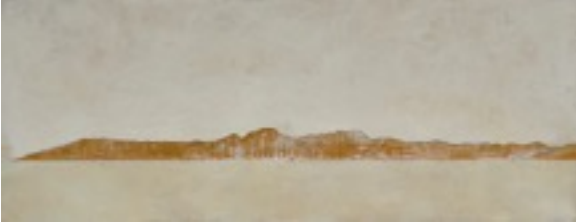
Museu de Arte de Santa Catarina Florianópolis SC
01 de outubro a 23 de novembro 2014



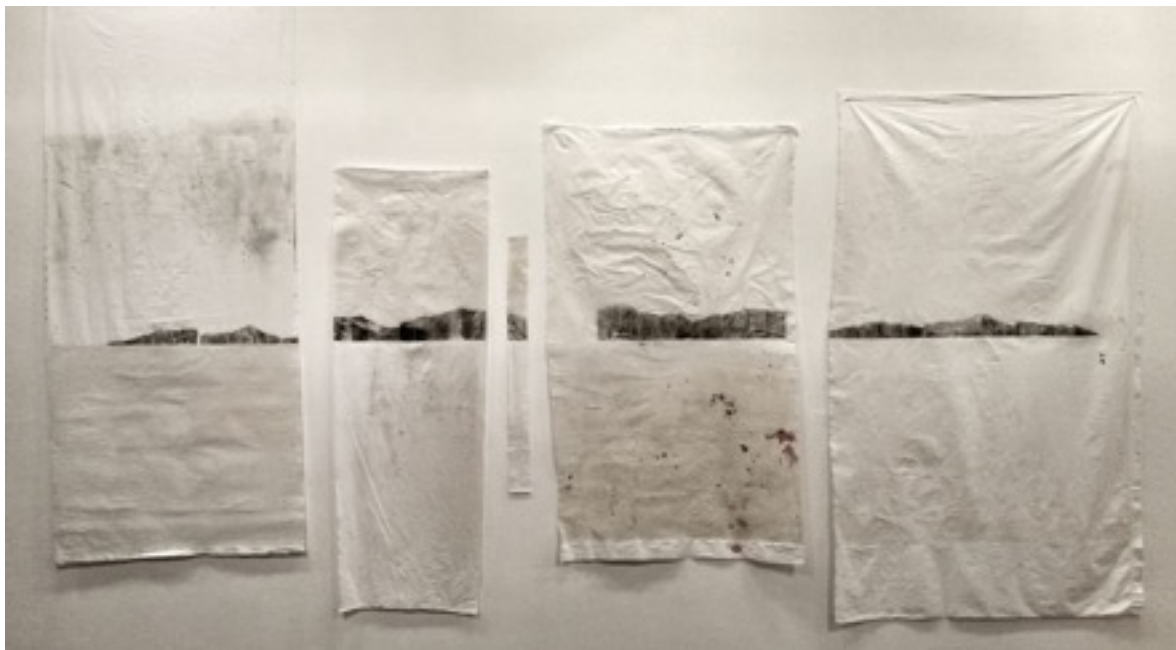
ser espaço
encáustica sobre lençol dormido
120x120cm
2013



migração
encáustica sobre compensado naval
60X2500cm
2014
pp. 204-205: detalhe







nazca
transferência de imagem fotográfica sobre lençóis dormidos
dimensões variadas
2014



estado de salar
encáustica sobre compensado naval
195X500cm (múltiplo)
2012-2013



#111105 (*blinding J. Wall*)
encáustica sobre compensado naval
160X250cm
2011



entre
grafite e encaústica sobre compensado
14X250cm (múltiplo)
2014



3°43'17"S 38°30'58"W
encáustica sobre compensado naval
160X160cm
2014



21°11'56"S 47°48'35"W
encáustica sobre compensado naval
160X160cm
2014



23°21'54"S 46°39'13"W
encáustica sobre compensado naval
160X270cm (diptico)
2014



1°27'17"S 48°30'20"W
encáustica sobre compensado naval
160X150cm
2014



30° 4' 39" S 51° 14' 43" W
encáustica sobre compensado naval
160X125cm
2013



23°35'27"S 46°41'21"W
encáustica sobre compensado naval
160X90cm
2014



23°33'0"S 46°41'21"W
encáustica sobre compensado naval
160X140cm
2014



21°50'18"S 44°48'30"W
encáustica sobre compensado naval
160X110cm
2014

que todos os seres possam se beneficiar