



# ENTRE VAZIOS

---

Juliana Akstein

Universidade de São Paulo  
Escola de comunicações e artes  
Programa de pós-graduação em artes visuais

# ENTRE VAZIOS

Juliana Akstein Simão Incrocci

Orientadora  
Profa. Dra. Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

### Catálogo na publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Incrocci, Juliana Akstein Simão

entre vazios / Juliana Akstein Simão Incrocci;

orientadora, Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro. – São Paulo, 2024.

172 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais /  
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Artes Visuais. 2. Fotografia e gravura. 3. Arte e cultura japonesas. 4. Vazio.
5. Paisagem. I. Hashimoto Cordaro, Madalena Natsuko. II. Título.

CDD 21.ed. – 700

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado – CRB-8/6194

Incrocci, Juliana Akstein Simão. entre vazios. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Artes Visuais.

Defesa realizada em: \_\_\_\_ / \_\_\_\_ / \_\_\_\_

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Madalena Natsuko  
Hashimoto Cordaro

Instituição:  
Universidade de São Paulo

Assinatura:

---

Profa. Dra. Michiko Okano Ishiki

Instituição:  
Universidade Federal de São Paulo

Assinatura:

---

Prof. Dr. Paulo Camillo de  
Oliveira Penna

Instituição:  
Museu Lasar Segall

Assinatura:

---

## AGRADECIMENTOS

---

à professora Madalena Hashimoto Cordaro, pela orientação e pelos incentivos;

aos meus pais, Ana Lúcia e Daniel, pelo amor cotidiano;

à minha irmã, Mariele, pelo cuidado e pela presença;

aos professores Marco Buti e Michiko Okano, pelos apontamentos na Banca de Qualificação;

às professoras e aos professores que me acompanharam nessa caminhada, em especial à Dalmoni Lydijusse;

ao Grupo de Estudos Arte Ásia, pelas trocas;

à Aline Moreno e à Flavia Kitasato, pela companhia e pela amizade nesses últimos três anos de pesquisa de mestrado;

à Leticia Zani, pelo carinho e pelo apoio, especialmente nessa reta final;

ao Romeu Mizuguchi, pela amizade e pela ajuda com as fotografias;

às amigas: Anna Júlia Rosas, Isabella Finholdt, Marina Dubia, Paula Junqueira e Talitha Gaiga, pela presença e pelo companheirismo;

ao Calixto Comporte, pela ajuda com a diagramação final do livro.

A mãe reparou que o menino  
gostava mais do vazio, do que do cheio.  
Falava que vazios são maiores e até infinitos.

(Manoel de Barros, *Exercícios de ser criança*)

*Entre vazios* teve como objetivo estudar a representação visual do “vazio”, por meio do desenvolvimento de três séries de gravuras e fotografias, por mim realizadas ao longo dos últimos três anos. Em sua maioria, são cenas de paisagens, por lugares onde viajei nestes últimos três anos, como o Deserto de Atacama, bem como retratos da minha cidade natal, no sul de Minas Gerais. Nelas, procurei retratar o vazio tanto através do suporte empregado, como papéis translúcidos japoneses, como também por escolhas feitas na composição de cada uma das obras, ao enfatizar nelas, por exemplo, áreas de céu, de sombras ou de campos abertos, ou a compô-las em justaposição.

Além disso, buscou-se compreender como o vazio aparece em obras de diferentes artistas, intencionando abordá-lo tanto dentro de uma perspectiva do leste asiático, particularmente através do conceito japonês *ma* (間), como também por um ponto de vista ocidental. Para tanto, foram analisadas as obras de artistas como Miho Kajioka, Masao Yamamoto, Jungjin Lee, John Cage, Cy Twombly e Mira Schendel.

Em um primeiro momento, relaciono os trabalhos dos fotógrafos japoneses Miho Kajioka e Masao Yamamoto, compreendendo o vazio em suas imagens através de algumas escolhas compositivas, tais como o destaque para espaços “sem cor”, com grandes áreas tomadas por névoas, neves e mares. Além disso, associo os seus trabalhos com o *ma* (間) japonês, que, como veremos adiante, além de se vincular à uma ideia de vazio, também se correlaciona com uma percepção de união entre tempo e espaço, que, em seus trabalhos, aparece pelo uso de tonificantes, tais como chás, o que confere um aspecto “envelhecido” em suas fotografias.

Logo depois, apresento a obra da fotógrafa sul-coreana Jungjin Lee, analisando o seu trabalho dentro de uma tradição coreana de paisagem mais antiga, na qual se valorizava o espaço deixado “em branco” da superfície do papel, tendo esse um papel tão fundamental na composição, quanto às pinturas de montanhas e rios, por exemplo. De modo igual, a escolha de Lee por folhas artesanais de fibra de amoreira para a impressão das imagens dialoga também com a ideia de vazio. Por ter uma baixa gramatura, esse suporte possui uma certa transparência, o que proporciona uma delicadeza em seu trabalho, de tal modo que o assunto retratado parece desaparecer através da porosidade própria do papel.

Posteriormente, em um segundo momento, analiso a percepção do vazio nas obras de três artistas ocidentais, examinando primeiramente o trabalho do músico

estadunidense John Cage. No estudo de sua trajetória, procurou-se compreender o vazio e a sua relação com a ideia de silêncio, presente em diversas composições do artista, especialmente em associação com o zenbudismo, doutrina que o levou a chegar a essa percepção, como veremos adiante. O silêncio em Cage aparece não somente como um esvaziamento do som, mas também como um elemento compositivo importante para a construção de seus trabalhos musicais.

Por fim, correlaciono os trabalhos do artista norte-americano Cy Twombly e da artista suíça naturalizada brasileira Mira Schendel. Ainda que de origens diferentes, ambos os artistas incorporaram o vazio em seus trabalhos de modo semelhante, sobretudo em relação ao espaço não utilizado do suporte, fosse esse uma tela ou um papel. Como será analisado posteriormente, Twombly chegou ao vazio, através de experiências com o Expressionismo Abstrato e do contato com a obra do poeta francês Stéphane Mallarmé, enquanto Schendel chegou a ele, por meio do contato com a arte concreta brasileira, bem como do seu uso de finos papéis japoneses, que assim como os papéis de amoreira utilizados por Jungjin Lee, também apresentavam uma certa fragilidade e transparência.

Em síntese, por meio da produção de gravuras e fotografias e pelo estudo da obra desses seis artistas, de diferentes origens e de diferentes épocas, procurei entender como a ideia do vazio foi e continua a ser importante na criação de trabalhos visuais e sonoros, além de analisar como ela se relaciona igualmente com as tradições culturais de diferentes países, como Brasil, Coreia, Estados Unidos e Japão.

#### Palavras-chave:

Artes visuais;

Fotografia e gravura;

Arte e cultura japonesas;

Vazio;

Paisagem

## ABSTRACT

---

*Entre vazios* aimed to study the visual representation of “emptiness”, through the development of three series of prints and photographs, created by me over the last three years. Mostly, they are landscape scenes, through places where I have traveled in the last three years, such as the Atacama Desert, as well as portraits of my hometown, in the south of Minas Gerais. In them, I sought to portray emptiness both through the support used, such as translucent Japanese paper, and also through choices made in the composition of each of the works, by emphasizing, for example, areas of sky or open fields.

Furthermore, we sought to understand how emptiness appears in works by different artists, intending to approach it both from an East Asian perspective, particularly through the Japanese concept *ma* (間), and also from a Western point of view. To this end, the works of artists such as Miho Kajioka, Masao Yamamoto, Jungjin Lee, John Cage, Cy Twombly and Mira Schendel were analyzed.

Firstly, I relate the works of Japanese photographers Miho Kajioka and Masao Yamamoto, understanding the emptiness in their images through some compositional choices, such as highlighting “colorless” spaces, with large areas taken up by mist, snow and seas. Furthermore, I associate their works with the Japanese *ma* (間), which, as we will see later, in addition to being linked to an idea of emptiness, also correlates with a perception of union between time and space, which, in their works, appears through the use of toning agents, such as teas, which gives an “aged” appearance to their photographs.

Soon after, I present the work of South Korean photographer Jungjin Lee, analyzing her work within an older Korean landscape tradition, in which the space left “blank” on the surface of the paper was valued, having such a fundamental role in composition, in terms of paintings of mountains and rivers, for example. Likewise, Lee’s choice of handcrafted mulberry fiber sheets to print the images also speaks to the idea of emptiness. Because it has a low weight, this support has a certain transparency, which provides a delicacy in her work, in such a way that the subject portrayed seems to disappear through the porosity of the paper.

Subsequently, in a second step, I analyze the perception of emptiness in the works of three Western artists, first examining the work of the American musician John Cage. In studying his trajectory, we sought to understand emptiness and its relationship with the idea of silence, present in several of the artist’s compositions,

especially in association with Zen Buddhism, a doctrine that led him to reach this perception, as we will see later. Silence in Cage appears not only as an emptying of sound, but also as an important compositional element in the construction of his musical works.

Finally, we correlate the works of the North-American artist Cy Twombly and the Swiss-born Brazilian artist Mira Schendel. Even though they come from different origins, both artists incorporated emptiness into their work in a similar way, especially in relation to the unused space on the support, be it canvas or paper. As will be analyzed later, Twombly arrived at the emptiness, through experiences with Abstract Expressionism and contact with the work of the French poet Stéphane Mallarmé, while Schendel arrived at it, through contact with Brazilian concrete art, as well as her use of fine Japanese papers, which, like the mulberry papers used by Jungjin Lee, also presented a certain fragility and transparency.

In summary, through the production of prints and photographs and the study of the work of these six artists, from different origins and different eras, I sought to understand how the idea of emptiness was and continues to be important in the creation of visual and sound works, in addition to analyze how it relates equally to the cultural traditions of different countries, such as Brazil, Korea, the United States and Japan.

**Keywords:**

Visual arts;  
Photography and Printmaking;  
Japanese Art and Culture;  
Void;  
Landscape

## SUMÁRIO

---

15	INTRODUÇÃO
21	O VAZIO NA FOTOGRAFIA JAPONESA CONTEMPORÂNEA: MIHO KAJIOKA E MASAO YAMAMOTO
41	PAISAGEM INTERIOR
51	DESERTOS EM JUNGJIN LEE
71	DESERTO
95	SILÊNCIOS EM JOHN CAGE
109	ESPAÇOS EM CY TWOMBLY E MIRA SCHENDEL
139	ENTRE VAZIOS
167	BIBLIOGRAFIA



---

# INTRODUÇÃO

---

A presente pesquisa possui como principal objetivo estudar a noção do “vazio” no campo das artes visuais e sonoras, compreendendo-a em suas diversas acepções: enquanto sinônimo de “espaço em branco”, “vacuidade”, “ausência”, “silêncio”, “pausa”, “intervalo” ou, ainda, de “não-presença”. Além disso, meu interesse, nessa pesquisa, é compreender o motivo pelo qual diversos artistas de diferentes épocas e origens abordaram e interpretaram o vazio em seus trabalhos. Pretendo, assim, examinar o valor representativo do vazio em diferentes culturas e perceber como, frequentemente, também ocorre um diálogo entre elas.

Em relação a essa interação, destacam-se, por exemplo, artistas ocidentais que foram influenciados no século XX por filosofias orientais, especialmente pelo budismo, compreendendo, desse modo, o vazio de uma forma diferente da que estavam habituados a aprendê-lo numa tradição judaico-cristã. Há casos como os da artista suíça naturalizada brasileira Mira Schendel (1919-1988), que entrou em contato com o zenbudismo, como veremos adiante, assim como o caso de alguns artistas estadunidenses que também foram influenciados pelo zenbudismo durante o pós-segunda-guerra, em um período o qual ficou conhecido como *zen boom*.

O *zen boom* ocorreu logo após a II Guerra Mundial, durante a década de 1950, no qual houve uma significativa disseminação de filosofias orientais em Nova York. Um dos principais responsáveis pela divulgação do zenbudismo foi Daisetsu Teitarō Suzuki (1870-1966), que proferiu dezenas de palestras sobre o tema na Universidade de Columbia, em Nova York. Alguns de seus livros, como *Essays in Zen Buddhism (Ensaio sobre Zen Budismo)* e *Zen and Japanese Culture (Zen e Cultura Japonesa)*, influenciaram diretamente alguns artistas, como o músico John Cage (1912-1992), os pintores Jackson Pollock (1912-1956), Franz Kline (1910-1962) e Ad Reinhardt (1913-1967) e o escritor Robert M. Pirsig (1928-2017). A maioria desses artistas, sugestionados pelo zenbudismo, passou a considerar, a partir de então, o processo artístico como uma espécie de meditação, compreendendo a criação de seus trabalhos como um ato experiencial tão relevante quanto o resultado final materializado na obra física. Além disso, começaram a observar especialmente a doutrina zen como uma resposta ao formalismo que predominava na época, realizando, por exemplo, pinturas abstratas baseadas particularmente na concepção budista do vazio.

Entretanto, embora encontremos diversos casos de artistas visuais que foram influenciados por pensamentos indianos, chineses ou japoneses, a regra não era essa. De acordo com Anne Cauquelin (1926-), os artistas visuais no Ocidente também chegaram ao vazio mediante outros caminhos, além daquele influenciado pelo zenbudismo, por exemplo. Segundo a autora, principalmente no começo do século XX,

os artistas desejaram se desvincular do já estabelecido sistema de arte e procuraram, para tanto, explorar novas formas, como os trabalhos monocromos de artistas como Kazimir Malevich (1879-1935), Yves Klein (1928-1962) e Robert Rauschenberg (1928-2011), como mencionado no trecho a seguir:

A desmaterialização que os monocromos operam não incidirá mais sobre o mercado nem sobre o sítio excessivamente fixo das obras que museus e galerias representam, mas sobre o objeto em si. É a obra que deve ser desmaterializada: isso significa que ela deverá renunciar ao excesso de formas e de cores que obstrui seu espaço: ela deverá renunciar a esse excesso de formas e de cores que atulham seu espaço: ela deverá fazer o vazio em si mesma. Esse princípio de desmaterialização tomará então a forma da tela branca ou de cor sólida e única, como o azul ou o preto, manifestando a rejeição de toda forma e cor que viessem perturbar a virgindade essencial da pintura. Desse modo, o branco se torna a palavra de ordem de uma nova desmaterialização: a do fazer artístico, e não mais a do conspurcado sistema das galerias e do mercado. Tal reviravolta devolve a posição de honra aos lugares dos quais se fugira. O desmaterial precisa de um lugar material para se mostrar. A negação deve poder se afirmar: a tela em branco deve ser exposta “em algum lugar”. Esse requisito transforma o princípio de desmaterialização em princípio de imaterialização. A palavra é pronunciada. Entramos - pelo menos, a pintura entra - na era do imaterial. Privada de sua matéria própria (desenho, formas, cores, tramas), a pintura é purificada: sua essência se mostra só, assim como a nudez a transforma nela mesma (CAUQUELIN, 2008, p. 76).

Como ressalta Cauquelin, os artistas ocidentais começaram, então, a pesquisar, logo no início do século XX, novos modos de retratar a natureza que fossem além de representações mais fidedignas e descritivas, as quais já estavam convencionadas há vários séculos nos meios artísticos. As composições foram sintetizadas em poucos elementos fundamentais, como plano, linha e cor. O vazio, dessa maneira, é, pois, “descoberto” com a exploração de novas formas, surgindo como uma ruptura com tradições de representação nas artes visuais.

Assim, a pesquisa se propôs a estudar três artistas ocidentais - John Cage, Mira Schendel e Cy Twombly (1928-2011) - que foram ou não influenciados pelo zenbudismo, analisando como chegaram a uma concepção de vazio e como a materializaram de diferentes formas em seus trabalhos. Além disso, esse estudo será composto

igualmente por textos sobre alguns artistas contemporâneos do leste asiático, como Masao Yamamoto (1957-), Miho Kajioka (1973-) e Jungjin Lee (1961-), em uma tentativa de compreender como eles dialogam com as tradições culturais de seus países sobre a noção do vazio em suas obras.

Por fim, em diálogo com a pesquisa teórica, serão apresentadas reproduções dos trabalhos visuais realizados por mim durante o mestrado, divididos em três séries (*paisagem interior*, *desertos* e *entre vazios*), mais um conjunto de impressões originais das gravuras em metal, entregues juntamente com esse volume. Nos três trabalhos, busquei evidenciar os espaços vazios, seja através do suporte escolhido, como um papel japonês de baixa gramatura, seja pela ênfase em recortes abertos de paisagem, como céus, lagos, estradas e espaços urbanos.

---

O VAZIO NA  
FOTOGRAFIA JAPONESA  
CONTEMPORÂNEA:  
MIHO KAJIOKA E  
MASAO YAMAMOTO

---

O presente texto examinará a linguagem visual do “vazio” nas obras de dois fotógrafos japoneses contemporâneos, Miho Kajioka e Masao Yamamoto. Os trabalhos serão analisados sob a ótica do vazio por diversas vias, mas, sobretudo, pela ausência da cor, pelos espaços “em branco” que ocupam grande parte das composições, pela relação com a passagem do tempo, bem como pelo diálogo com o elemento cultural japonês *ma* (間).

Segundo Michiko Okano, o *ma* está presente não somente na arte, como analisar-se-á a seguir, mas igualmente em diversos outros níveis de comunicação: na “pausa” de conversas cotidianas, no “distanciamento ou proximidade” nas relações sociais ou, ainda, no ordenamento dos espaços que enfatiza o vazio, no silêncio da música e na parada de uma dança (OKANO, 2013-2014, p. 151). Dessa forma, o *ma* pode ser compreendido como um modo de percepção intuitiva inerente ao cotidiano dos japoneses. É importante assinalar, entretanto, a existência de tal conceito também na Coreia e, claro, na China de origem.

Em relação à trajetória dos artistas, Miho Kajioka (1973, Okayama) estudou artes plásticas no Art Institute of San Francisco, nos Estados Unidos, onde obteve uma formação inicial em pintura, voltando-se para a fotografia apenas posteriormente. Após retornar ao Japão, iniciou sua carreira como jornalista. Kajioka somente retomou sua produção fotográfica depois de dez anos, após o terremoto e o tsunami de 2011, quando realizou uma reportagem na cidade costeira de Kamaishi, onde mais de 800 pessoas morreram. A fotógrafa comentou que as imagens do desastre a reconectaram, em certa medida, com sua arte fotográfica (KAJIOKA, 2015).

Masao Yamamoto nasceu em 1957 na cidade de Gamagori, na província de Aichi, Japão. Ele começou seus estudos de arte como pintor, estudando pintura a óleo com Goro Saito em sua cidade natal. Embora Yamamoto tenha feito a transição para a fotografia em 1980, sua formação em pintura é evidente na aparência de suas obras, ao incorporar experimentos nas superfícies das imagens, manipulando as impressões por meio de diversos procedimentos, tais como tingimentos com chá e outros tonalizantes.

Em síntese, intenciona-se abordar as obras dos dois fotógrafos através de uma análise sobre o vazio, particularmente por meio de estudos sobre o *ma* (間), assim como também aproximá-los em suas semelhanças, como modos de trabalhar - por exemplo, pelo uso da fotografia analógica, pelas dimensões pequenas das imagens ou pelas alterações que ambos realizam nas impressões com tonalizantes - e resultados obtidos, que, como se observará posteriormente, são similares.

Ao estudarmos a acepção do vazio na cultura nipônica, deparamo-nos na Europa depois dos anos 1970 com o vocábulo *ma*, difundido pelo arquiteto Isozaki Arata (1931-2022), que, além de possuir variadas significações, é também marcado pela polifonia do caractere chinês que o marca: o caractere 間 pode ser lido tanto como *ma*, de acordo com leitura fonética, como também como *awai* ou *aida*, se lido pelo significado anteriormente existente no Japão. Como aponta o filósofo Masakatsu Fujita (1949-), tais conceitos se reportam principalmente ao espaçamento, à distância entre duas coisas, entre dois acontecimentos (FUJITA in AVANCINI; CORDARO; OKANO [orgs.], p. 175, 2021). Tal espaçamento, no entanto, não pode ser compreendido como uma simples separação: são, na realidade, como ressalta Fujita, intervalos, lugares de ressonância, temporalidades e espacialidades de tensão. À vista disso, *ma*, *awai* e *aida*, além de compartilharem o mesmo caractere, são conceitos que, em certa medida, correlacionam-se e complementam-se, não havendo a possibilidade, assim, de serem interpretados por meio de significações inteiramente destoantes.

Em relação à associação do *ma* com a noção do vazio, como apontado na introdução, Okano assinala que:

O *ma*, enquanto possibilidade, associa-se ao “vazio”, que, distinto de uma concepção ocidental cujo significado é o nada, é visto como algo do nível da potencialidade, que tudo pode conter, e, portanto, da possibilidade de geração do novo. É, por conseguinte, o vazio da disponibilidade de nascimento de algo novo e não da ausência e da morte (OKANO, 2013-2014, p. 151).

Tal concepção de “disponibilidade” de potencialidade e disponibilidade do vazio se coaduna com a teorização de Cauquelin, sobre a imaterialidade do vazio, segundo sua teorização sobre a arte contemporânea.

De acordo com Günter Nitschke (1934-), o *ma* se correlaciona principalmente com o princípio budista do *kū* (空), traduzido como “vazio” ou “vacuidade” para o português (NITSCHKE, 1988). No entanto, o *kū* não compreende o vazio (ou também, a “não-forma”) somente como um “nada”, mas, sim, como algo complementar à forma e que, nela, tem a viabilidade ou não de se transformar. O vazio budista, desse modo, seria a possibilidade do vir a acontecer, do vir a se transformar, adquirindo, assim, um sentido promitente.

Dessa maneira, na cultura nipônica, o vazio é, sobretudo, algo ativo e positivo, desprovido de um caráter essencialmente negativo, com o qual, com certa frequência, deparamo-nos no Ocidente, no qual o vazio era correntemente associado a uma “ausência total” ou a uma “nulidade”. Como se pode notar na teoria da física quântica, na indeterminação das leis de probabilidade, contrastes antagônicos como vazio x cheio, tudo x nada, preto x branco, e outros opostos, não mais ocupam um posto hegemônico atualmente.

Um dos significados mais expressivos do *ma* pode ser identificado mais explicitamente no campo das artes visuais, da música e da poesia. Nas artes visuais, como, por exemplo, em pinturas, o *ma*, ao se associar ao vazio, estabelece especialmente uma relação entre a forma (figuração) e a não-forma (espaços deixados “em branco”), na qual a ausência é interpretada também como uma possibilidade de presença, tornando, desse modo, o vazio como algo tão expressivo quanto os outros elementos compositivos da imagem.

Pode-se notar essa importância do vazio na estruturação das composições nas duas fotografias a seguir (figuras 1 e 2), de Yamamoto e Kajioka. Nelas, a construção visual da imagem se estabelece, em grande medida, através de uma articulação entre a ausência e a presença dos elementos retratados. Observa-se, nesses trabalhos, que o espaço vazio é, de certo modo, “ativado” pela presença das figuras, como o homem, o pássaro e os três pontos na fotografia de Yamamoto e os pássaros e linhas na fotografia de Kajioka. Tais figuras parecem, de alguma forma, estimular ou, até mesmo, provocar o espaço vazio que as circunda. O formato “pilar” também tem importância fundamental neste estabelecimento de espaço infinito.

Em uma entrevista, Miho Kajioka evidenciou essa importância da *incompleteness* como uma característica estética nipônica importante e como ela é também, de certo modo, algo intrínseco à subjetividade da população japonesa:

Lembro que em São Francisco tive um professor de pintura que se vestia como um caubói. Ele me disse: “Você tem espaços inacabados. Preencha-os com tinta!” Eu respondi: “Não há necessidade. Isso está completo”. Foi a primeira vez que percebi que, inconscientemente, eu tinha um senso natural para a estética japonesa, que enaltece a beleza do vazio (KAJIOKA, 2015, tradução nossa)<sup>1</sup>.

1. Texto original: “I remember in San Francisco I had a painting teacher who dressed like a cowboy. He said to me: “You have unfinished spaces. Fill them with paint!” I replied: “There’s no need. This is complete.” This was the first time I realized I unconsciously had a natural sense for Japanese aesthetics, which praises the beauty of emptiness”.

Dessa maneira, ao retratar uma vasta cena tomada por um amplo espaço vazio, como exemplificado nas fotografias a seguir (figuras 3 e 4), os fotógrafos, além de evocar a noção do vazio, também transmitem, em certa medida, uma das principais fundações da estética japonesa, que reside no fato de que o espaço vazio carrega vários significados, não sendo apreendido unicamente como uma área livre de informações. Acentuam a vastidão da cena, a dimensão diminuta de figuras enigmáticas: a presença afirmando a ausência.

O vazio é a presença no espaço do papel, assim como é também a presença do silêncio. As fotografias de Yamamoto e Kajiooka demandam um tempo de contemplação de quem as olha, uma pausa para o vazio ser criado de outras formas. O vazio é o espaço nas fotografias, assim como o é no silêncio do espectador, que traz consigo novos sentidos e novas aberturas para as imagens.

Em suma, por meio da análise das fotografias de Kajiooka e Yamamoto, compreende-se a relevância e a expressão do vazio na arte japonesa, que, ao se associar ao elemento cultural *ma*, desenvolve uma capacidade descritiva que vai muito além de uma representação mais detalhada e fidedigna. Os fotógrafos, como se observou, produzem trabalhos que não se baseiam em uma aparência pormenorizada do motivo retratado. Embora, em muitos casos, o assunto fotografado esteja relacionado a imagens da realidade, o que os artistas tentaram captar foi muito mais uma subjetividade interior do que uma forma externa objetiva.

## A NÃO-COR

Além da não-figuração, o monocromatismo é outro elemento visual que, em obras japonesas antigas, pode se associar também à percepção do vazio, ao possuir uma estreita conexão com algumas ideias presentes no zenbudismo. Essa vertente budista evidencia, por exemplo, a necessidade de se perceber a existência de um mundo sem forma e sem cor, enfatizando, em especial, uma simplicidade em todos os campos da vida.

Assim, trabalhos monocromáticos representam, de certa forma, essa simplicidade pregada pela estética zen, que não pode ser representada pela utilização de uma gama variada de cores. Desse modo, a falta da cor, ou a “não-cor”, torna-se um elemento visual apropriado para expressar a subjetividade presente na concepção zen do vazio.

Em seu ensaio *The elimination of colour in Far Eastern art and philosophy (A eliminação da cor na arte e na filosofia do Extremo Oriente)*, o filósofo japonês Toshihiko Izutsu (1914-1993) aponta que, de modo geral, essa atitude negativa em relação às



←  
Figura 1. YAMAMOTO, Masao, 0550, *Box of Ku (0550, Caixa de vazios)*, impressão de gelatina de prata com mítica mista, 13,3 x 8,6 cm, 1998, Galeria Etherton.

→  
Figura 2. KAJIOKA, Miho, BK0353, impressão de gelatina de prata tonificada, 16,4 x 7,5 cm, 2018, Ira Stehmann Fine Art.



cores é, de fato, uma característica relevante da experiência estética do leste asiático, seja no campo da pintura, poesia, teatro, dança ou na arte do chá. Izutsu ressalta que:

(...) com a total ausência da cor, existe uma vaga reminiscência de todas as cores que foram “eliminadas”. Nesse sentido, a ausência da cor é a presença negativa da cor (IZUTSU in OTTMAN, 1994, p. 176, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Como também, nesse outro trecho, aponta que:

(...) o preto e branco ou o incolor na consciência estética do Extremo Oriente não é uma mera ausência de cores cromáticas; que, ao contrário, é apoiado diretamente por uma sensibilidade extremamente apurada para o esplendor das cores; e que o incolor deve ser entendido antes como a consumação do valor estético de todas as cores (IZUTSU in OTTMAN, 1994, p. 178, tradução nossa)<sup>3</sup>.

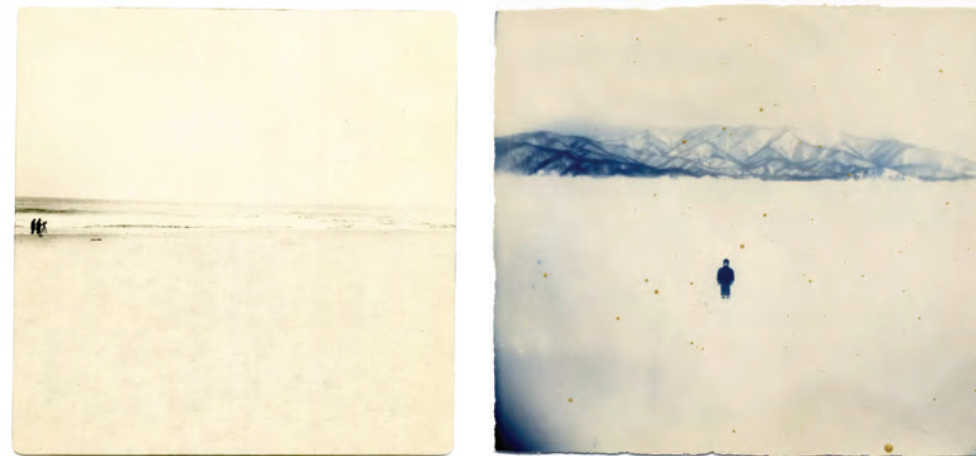
Essa propensão ao monocromatismo pode ser melhor exemplificada através de pinturas do leste asiático, conhecidas como *suibokuga* 水墨画<sup>4</sup>, as quais são realizadas com a tinta *sumi* em diferentes concentrações sobre papel ou seda (HAMAYA, 2016, p. 21). No Japão, o *suibokuga* foi difundido simultaneamente à doutrina zen, tendo sua expressividade técnica sido enormemente influenciada por essa corrente do budismo.

Como ressaltado por Izutsu no trecho acima, as pinturas *suibokuga* manifestam, pela falta de outras cores além do preto, a presença de todo o conjunto cromático da natureza. Desse modo, nesses trabalhos, a ausência, ou a negação da cor, funcionaria também como um modo de afirmação dela. Pode-se observar essa aplicação do monocromatismo no *suibokuga*, no trabalho a seguir (figura 5), *Ama-no-Hashidate-zu* (*Vista de Ama-no-Hashidate*), de Sesshū Tōyō (1420-1506), o qual, lembre-se, não era seguidor do zenbudismo (conclui-se então que a questão estética ultrapassa, ou não se restringe, a determinada vertente religiosa). Nessa pintura, a cor preta é utilizada na

2. Texto original: “(...) under the total absence of colour there is a vague reminiscence of all the colours that have been “killed”. In this sense, the absence of colour is the negative presence of colour (...)”.

3. Texto original: “(...) the black-and-white or colourlessness in the aesthetic consciousness of the Far East is not a mere absence of chromatic colours; that, on the contrary, it is directly backed by an extremely refined sensibility for the splendour of colours; and that the colourlessness must be rather understood as the consummation of the aesthetic value of all colours”.

4. *Suibokuga* é uma técnica de pintura a pincel do leste asiático, que surgiu na China durante a dinastia Tang (618-907), tendo o seu apogeu na dinastia Song (960-1279). A palavra *suibokuga* é formada por três ideogramas – 水墨画 – que querem dizer, respectivamente, SUI – água, BOKU – tinta sumi e GA – pintura ou desenho.



←  
Figura 3. KAJIOKA, Miho, *BK0491*, impressão de gelatina de prata tonificada, 14,5 x 15,5 cm, 2012, Ira Stehmann Fine Art Photography.

→  
Figura 4. YAMAMOTO, Masao, *082, Nakazora (082, Céu/vazio interno)*, impressão de gelatina de prata, 1998, Galeria Etherton.



construção das figurações, por meio de pinceladas precisas e em diferentes concentrações de tonalidade. O seu monocromatismo, mesmo que negando a complexidade cromática da natureza, rememora-a justamente através de sua ausência. Já a falta da cor, representada pelo suporte do papel não tocado pela tinta *sumi*, implica também, além de uma não figuração, o potencial expressivo do vazio. Assim, constata-se que, nessa pintura, tal como em outros trabalhos *suibokuga*, há um equilíbrio no modo de se construir a composição, por intermédio da relação instituída entre a cor e a não-cor ou entre a forma e não-forma.

Pode-se igualmente verificar essa predileção pelo monocromatismo na estética japonesa nas obras a seguir de Kajioka e Yamamoto (figuras 6 e 7). Ambos os artistas enfatizam uma subjetividade de cada imagem (muito mais do que uma objetividade descritiva), pelos contrastes e sutilezas da relação estabelecida entre o preto e a ausência de cor, que pode ser traduzida por meio de uma neblina, uma neve, ou, ainda, em áreas superexpostas da fotografia. Em muitos casos, não são áreas inteiramente brancas, mas, sim, espaços tonais que rememoram tal cor de alguma forma, através de matizes acinzentadas ou amareladas. Na fotografia de Yamamoto (figura 6), a árvore centralizada na composição dialoga com o espaço que a circunda, assim como ocorre com o pássaro na fotografia de Kajioka (figura 7), imerso em uma atmosfera destituída de quaisquer outros elementos mais precisos. Nota-se que a construção das duas imagens se estabelece especialmente pela oposição e pelo diálogo entre a figuração (cor) e a não-figuração (não-cor ou ausência da cor).

Nas fotografias de Kajioka e Yamamoto, assim como nas pinturas *suibokuga*, observa-se que, por meio do contraste definido entre as figuras retratadas em tinta preta e o espaço vazio que as envolve, o incolor deixa de ser simplesmente um suporte, seja seda ou papel, e se transforma em um espaço ilimitado, possuindo a mesma relevância e o mesmo destaque das partes preenchidas pela tinta. A não-cor se torna, dessa maneira, um elemento compositivo fundamental para a construção da imagem.

Como indica Kenya Hara (1958-), a estética japonesa produz simplicidade e sutileza através do conceito do branco, que apareceu precisamente através de um amplo espectro do “vazio” (HARA, 2009, p. 50). Aliás, linguisticamente falando, o caractere para “branco” 白 está intimamente conectado com o do “vazio” 空 (ou “céu”), já que ambos aparecem dentro do composto japonês para espaço vazio (*kûhaku* 空白). Assim, ao mesmo tempo em que se interpreta o branco como uma cor, podemos defini-lo também como uma não-cor ou, ainda, como uma ausência ou “esvaziamento” dela. O branco ou a não-cor, desse modo, é um elemento visual importante na construção estética da percepção do vazio na cultura nipônica.



Figura 5. TŌYŌ, Sesshū (1420-1506), *Ama-no-Hashidate-zu* (Vista de Ama-no-Hashidate), *sumi* sobre papel. 89,4 x 168,5 cm, 1495, Museu Nacional de Quioto.



←  
 Figura 6. YAMAMOTO, Masao, #1612, KAWA=FLOW (#1612, RIO=FLOW), impressão de gelatina de prata, 23,8 x 16,2 cm, 2010, Jackson Fine Art.

→  
 Figura 7. KAJIOKA, Miho, BK0039, impressão de gelatina de prata, 18 x 39 cm, 2008, Galeria Polka.

O branco, além de conter princípios temporais e espaciais como o *ma*, como se apresentou anteriormente, está relacionado também com a noção do *yohaku*, um conceito emprestado das pinturas chinesas de paisagem. *Yohaku* 余白 (sobrar + branco) é um espaço “em branco”, sem pintura; é precisamente a área não utilizada no suporte, seja ele papel ou seda, e, assim, que, de algum modo, “sobra”. No entanto, não se pode dizer que essa ausência de cor esteja em excesso e que não possui nenhuma funcionalidade compositiva; pelo contrário, ela é, na verdade, essencial para a integralidade do trabalho como um todo, não sendo meramente um espaço passivo desprovido de funções. Além disso, como aponta Michiko Okano,

Não é qualquer sobra do espaço branco ou silêncio que pode ser chamada de *yohaku* e gerar a estética do *ma*, mas aquela na qual o som ou a figura se sustenta e se valoriza justamente pela existência dessa espacialidade. Esse resíduo, inclusive, pode não ser exatamente branco, mas algo que remete a um espaço vazio quando se trata de desenho ou pintura. É a parte que nada contém, todavia, que tudo significa e é, portanto, extremamente necessária para que a pintura ganhe vida (OKANO, 2013-2014, p. 151).

Nas duas fotografias (figuras 8 e 9) a seguir, podemos observar que a estrutura compositiva das imagens é baseada no conceito do *yohaku*. Nota-se que o espaço com ausência de cor que ocupa grande parte dos retratos, seja o céu na fotografia de Kajioka ou a neve em Yamamoto, são partes essenciais e quase totalizantes do todo do arranjo visual. Sem elas, a qualidade e o significado descritivo das imagens perdem completamente o seu sentido e a interpretação dessas fotografias certamente não é a mesma. Dessa maneira, conclui-se que a não-cor nessas fotografias, além de ser um elemento imprescindível da composição, sustenta-se por si só, podendo ser definido, assim, como um *yohaku*.

Em síntese, após a análise das fotografias e obras apresentadas, compreendemos que a representação da ideia do vazio nos dois fotógrafos, assim como na estética japonesa de modo geral, aparece tanto por meio da relação entre a figuração e a não figuração, bem como pela criação de espaços não preenchidos no papel, que são consequência dessa não-figuração e que podem ser também entendidos como uma qualidade expressiva da estruturação do vazio na arte japonesa.



←  
Figura 8. KAJIOKA, Miho, BK0366, impressão de gelatina de prata, 18 x 11,5 cm, 2017, Galeria Polka.

→  
Figura 9. YAMAMOTO, Masao, 971, *Nakazora (Céu/vazio interno)*, impressão de gelatina de prata, 12,7 x 14 cm, 2010, Etherton Gallery.

## O TEMPO

Os japoneses e os povos que utilizam o sistema ideogramático podem identificar visualmente o significado do ideograma *ma* 間. *Ma* 間 associa o caractere de portão 門 e o de sol 日 (no início, era o da lua 月). Combinados, esses dois caracteres representam uma porta por cuja fenda pode se entrever a luz. Além disso, a junção desse ideograma com outros caracteres como 空 e 時 traduz as noções de “espaço” e “tempo” na língua japonesa (OKANO, 2013-2014, p. 152), como podemos constatar a seguir, o que possibilita que o *ma* expresse simultaneamente o sentido de intervalo, tanto de tempo como de espaço:

空 + 間 (vazio + *ma*) = 空間 espaço

時 + 間 (momento + *ma*) = 時間 tempo

Como indicado por Madalena Hashimoto (1956-),

(...) tais termos são traduções para a língua japonesa de conceitos ocidentais, originadas no período Meiji (1868-1912), quando uma tentativa de inserção do Japão no cenário mundial se processava. Tanto “tempo” quanto “espaço” têm nuances filosóficas ou científicas e difundiram-se posteriormente, a tal ponto que foi a palavra japonesa “*ma*” que, enfim, se tornou exótica e passou a ser repositório de mais significações e deslocamentos semânticos, como grande número de palavras *Yamato kotoba* (lit.: palavras japonesas) ainda presentes na poesia e no cotidiano nipônicos. (...) Levando-se em conta que os vocábulos “tempo” (*jikan* 時間) e “espaço” (*kūkan* 空間), se não são mais conscientemente estranhados na língua japonesa moderna, ainda assim têm uma história recente, as reflexões sobre estes conceitos (de “tempo” e de “espaço”) transplantados a um passado que tinha outras concepções de ser-no-mundo acabam por se tornar interpretações anacrônicas, se bem que não totalmente desprovidas de interesse estético (HASHIMOTO CORDARO in AVANCINI; CORDARO; OKANO [orgs.], 2021, p. 236).

Desse modo, ainda que tais termos tenham aparecido em uma história recente japonesa, eles podem ser compreendidos dentro de uma lógica associativa e relacional. Assim, o mesmo caractere japonês 間, o qual pode ser lido como *ma* ou *aida* ou *awai*,



de acordo com seu contexto, como vimos anteriormente, pode ser utilizado também para significar um intervalo de dimensão temporal ou espacial.

Como ressaltado por Michiko Okano,

Assim, outra possibilidade de compreensão do Ma é o espaço-tempo alicerçado na indissociabilidade desses dois elementos, que podem ser conferidos nas espacialidades presentes num santuário xintoísta ou num templo budista, no caminho de aproximação entre o território profano e o divino, ou num jardim ruela de uma casa de cerimônia do chá, percurso no qual o convidado se prepara espiritualmente para adentrar o universo da arte do chá. Podemos entender tal interdependência tempo-espaço como uma livre combinação a ser estabelecida entre os dois elementos, sempre por meio da lógica desenvolvida por estabelecimento de relações (OKANO, 2013-2014, p. 152).

Em seu texto *Ma: Place, Space, Void (Ma: Lugar, Espaço, Vazio)*, Günter Nitschke explica que a relação dual de *ma* com o espaço e o tempo vai além de uma questão semântica, o que esclarece como, no Japão, toda experiência espacial é compreendida como um processo construído no tempo, e toda experiência temporal, um processo construído no espaço (NITSCHKE, 1988). Na estética japonesa, por exemplo, vemos a representação pictórica de objetos que se alteram juntamente com a passagem do tempo.

Essa articulação entre tempo e espaço pode ser melhor exemplificada pela pintura *emakimono*<sup>5</sup> (literalmente, “rolos de pintura”) (figura 10), na qual é necessário desenrolar o papel (ou outro suporte) para poder observar o seu conteúdo textual e figurativo. Dessa maneira, quando analisamos esse tipo de pintura, notamos que o tempo está materialmente presente, à medida em que enrolamos ou desenrolamos o trabalho, assim como o espaço se move concomitantemente com o desdobramento da imagem. Numa catedral cristã que contém cenas da via crucis, essas se fixam em nichos determinados, sendo o fiel quem se “desenrola” no espaço. Desse modo, se visualizarmos um *emakimono* em seu todo - tarefa impossível, já que alguns chegam a medir doze metros -, além de se prejudicar o seu significado narrativo, perderíamos uma de suas características mais notáveis, que é justamente essa conjunção entre o espaço e o tempo.

Desta forma, o espaço japonês, ao estar inteiramente ligado ao seu próprio tempo, caracteriza-se por ser passageiro e por estar em fluxo contínuo, destacando-se por



Figura 10, autoria desconhecida, *Kegon gojūgo-sho emaki* (Rolo de pintura de 55 locais místicos Kegon), rolo horizontal, século XII, Templo Tōdai-ji, Nara, Japão.

5. *Emakimono* 絵巻物, “rolo de pintura” nomeia um sistema de narração visual, realizado em um suporte de orientação horizontal, surgido no período Nara (710-794), cuja origem remonta à China.

uma maior fluidez e subjetividade. A perspectiva aérea somente se introduz no Japão com os livros holandeses e chineses, mas será reinterpretada para se adequar a seus próprios cânones. Poderíamos, entretanto, afirmar que de fato existe uma associação entre espaço e tempo característica na pintura japonesa, que considera os espaços vazios, a perspectiva flutuante, de cima para baixo, a incompletude, a diagonalidade.

Como exemplo dessa associação entre espaço e tempo, podemos analisar as fotografias de Kajioka e Yamamoto. Os retratos impressos de ambos os fotógrafos possuem dimensões pequenas, às vezes até minúsculas, e demandam uma contemplação mais estreita e atenciosa. Além disso, eles tingem, tonificam com chá, rasgam e amassam muitas das impressões, o que as transforma em objetos únicos, com suas próprias especificidades. Como podemos notar nas fotografias a seguir (figuras 11 e 12), ao incorporarem esses tons amarelados tonificados com chá, rasgos e marcas, os artistas acabam por conferir às imagens uma ideia de decurso do tempo. Verificamos nessas imagens, por exemplo, que suas bordas sofreram alterações com seu uso, além de outros desgastes naturais. Desse modo, tanto a obra de Yamamoto, quanto a de Kajioka ganham um valor estético singular com o seu manuseio, que se altera constantemente em conjunto com o passar do tempo.

No trecho a seguir, Masao Yamamoto ressalta a questão temporal em seu trabalho:

Como você pode ver, minhas fotos são pequenas e parecem antigas. Na verdade, eu trabalho para que elas sejam assim. Eu poderia esperar 30 anos antes de usá-las, mas isso é impossível. Assim, devo envelhecê-las. Levo-as comigo para passear, esfrego com as mãos, é isso que me dá a expressão desejada. Isso é chamado de processo de esquecimento ou produção de memória. Porque, nas fotos antigas, as memórias são completamente manipuladas e é isso que me interessa e é por isso que faço este trabalho (YAMAMOTO, 2019, tradução nossa)<sup>6</sup>.

Em suma, os trabalhos dos fotógrafos, assim como analisamos no *emakimono*, tornam-se um campo de exploração para os dois artistas, ao pintar, tonalizar com chá e manusear as cópias, associando-se diretamente com essa expressão de passagem do tempo. Tornam-se espaços imagéticos valorizados por suas imperfeições, desgastes e autenticidades, o que os alinham completamente ao tempo vivido.

6. Texto original: "As you can see, my photos are small and seem old. In fact, I work so that they're like that. I could wait 30 years before using them, but that's impossible. So, I must age them. I take them out with me on walks, I rub them with my hands, this is what gives me my desired expression. This is called the process of forgetting or the production of memory. Because in old photos the memories are completely manipulated and it's this that interests me and this is the reason that I do this work".



←  
Figura 11. YAMAMOTO, Masao, 0004, *Box of Ku (0004, Caixa de vazios)*, impressão de gelatina de prata com mídia mista, 1990, Galeria Etherton.

→  
Figura 12. KAJIOKA, Miho, BK0001, impressão de gelatina de prata tonificada, 2011, Polka Galerie.

---

PAISAGEM INTERIOR

---

Na série *paisagem interior*, apresento fotografias de Poços de Caldas, minha cidade natal, em lugares familiares, como a casa da minha avó paterna, de pontos turísticos, como as Termas Antônio Carlos, além da Serra da Mantiqueira, que contorna todo o município. A dimensão pequena de cada uma das imagens está relacionada com o meio pela qual elas foram produzidas, através de uma câmera de fotografia instantânea, que revela fotografias de 6,2 x 4,6 cm. Após a revelação, editei cada imagem digitalmente, através do programa *Adobe Photoshop*, transformando-as em fotografias em preto e branco, além de alterar alguns outros pontos, como contraste e luminosidade.

Essa série foi entregue para a banca de qualificação do mestrado, em julho de 2022, em impressões jato de tinta sobre *Hahnemühle Rice Paper*, escolhido por sua transparência, já que possui uma gramatura de 100 g/m<sup>2</sup>, inferior do que a encontrada em outros papéis próprios para impressão *Fine Art*. Utilizo sua transparência através de sobreposições das imagens, possibilitando novas relações entre as impressões, quando vistas em sequência, além de criar composições entre algumas imagens, alternando a posição de cada uma na área do papel.

Os espaços vazios são enfatizados pelas áreas de céu e pelo seu ponto de encontro com as fotografias que aparecem na sequência de páginas, alternando entre áreas de cor e não-cor, entre matéria (terra) e não matéria (ar) na composição total. Além disso, as janelas em algumas das imagens também são pontos de espaço que enfatizam o intervalo do dentro e do fora, a fronteira entre luz e sombra, o encontro que faz escapar o espaço. Importante papel desempenha também a composição das imagens, que se alinham em unidades, duplas, trios ou se encontram entremeadas de significativos espaços vazios.





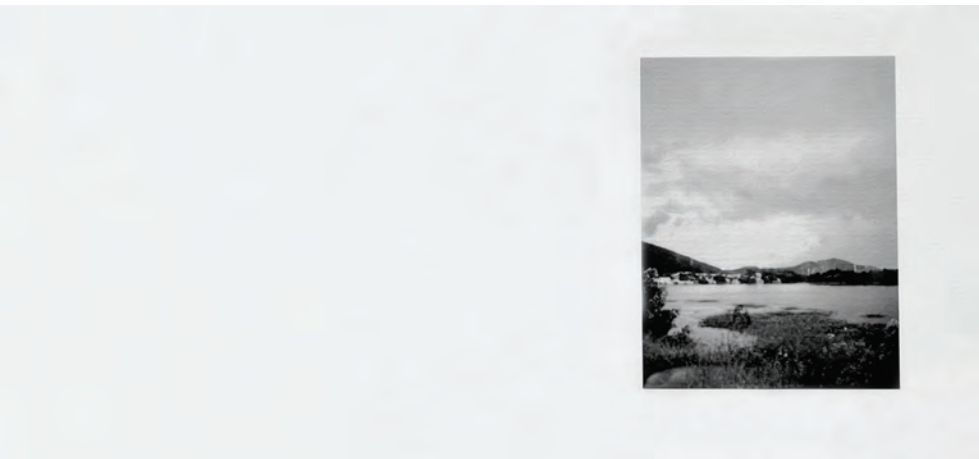




Figura 13 a 23. Série *paisagem interior*, 6,2 x 4,6 cm (cada fotografia), impressão jato de tinta sobre *Hahnemühle Rice Paper*, 2022.

---

DESERTOS EM  
JUNGJIN LEE

---

Interpreto que o vazio na obra da fotógrafa sul-coreana Jungjin Lee tem significado importante na construção de alguns de seus trabalhos. Analisarei como algumas de suas fotografias se inserem em um contexto mais amplo das imagens de paisagem do leste asiático, principalmente em relação às pinturas *suibokuqa*, nomeadas *sumukhwa* na Coreia, também derivadas da China.

Jungjin Lee (Daegu, 1961-) trabalha atualmente em Nova York. Ela se formou em cerâmica na Universidade Hongik, em Seul, em 1984, quando aprendeu a fotografar de forma autodidata e manteve uma curta carreira como fotógrafa comercial logo após formada. Em 1989, Lee decide deixar Seul e continuar seus estudos no exterior, realizando seu mestrado em fotografia na Universidade New York, em 1991. A mudança de Lee para os Estados Unidos se deu principalmente por sua vontade de seguir uma carreira artística e não a comercial que exercera (NELSON, 2006, p. 10). Durante o mestrado, Lee fotografou principalmente cenas da cidade de Nova York, seus metrô e a população local.

Logo no início dos anos noventa, Lee atuou como aprendiz e assistente do fotógrafo suíço Robert Frank (1924-2019). Embora sua linguagem visual fosse muito diferente da de Frank, Lee também realizou viagens para o oeste estadunidense, explorando a parte rural do país, também por uma perspectiva estrangeira. Mas, diferentemente do fotógrafo suíço, que narrava histórias<sup>7</sup>, por meio de instantâneos do cotidiano da população local (figura 24), Lee focava em elementos do entorno como o céu, as montanhas, as pedras, os cactos (figura 25).

A partir de 1990, ao longo de cinco anos, a fotógrafa empreendeu diversas viagens pelos desertos estadunidenses, em estados como Nevada, que resultaram na série *American Desert (Deserto Americano)*, realizada entre 1990 e 1994. Desde então, o trabalho de Lee se voltou, sobretudo, para a temática da paisagem e de seus elementos, tanto estadunidense, quanto a de outros lugares, como Israel e Cisjordânia.

---

7. Em sua publicação de 1959, *The Americans*, Robert Frank retratou o cotidiano estadunidense que conheceu em suas viagens, na quais passou por 30 estados, entre 1955 e 1957. Através de 83 imagens em preto e branco, o fotógrafo apresentou principalmente as desigualdades socioeconômicas e a segregação racial, em contraste com o patriotismo presente em todo o país. São fotografias que trazem símbolos estadunidenses, como bandeiras nacionais, caubóis, ônibus e jukeboxes.





Figura 24. FRANK, Robert, *Car Accident—U.S. 66, Between Winslow and Flagstaff, Arizona* (Acidente de Carro - U.S. 66, entre Winslow e Flagstaff, Arizona), impressão de gelatina de prata, 20.3 x 25.3 cm, 1955, Museu de Arte Moderna de São Francisco.



Figura 25. LEE, Jungjin, *American Desert I 92-21* (Deserto Americano I 92-21), impressão de gelatina de prata em papel de amoreira, 1990-1994, Radius Books.

## PROCESSOS DE IMPRESSÃO

Em Nova York, Jungjin Lee começou a realizar as impressões fotográficas em papel *hanji*, suporte tradicional coreano feito a partir da casca interna de amoreiras, método que começou a empregar a partir de 1990 com sua série *American Desert (Deserto Americano)*. Em um primeiro momento, Lee escaneia as impressões feitas na câmara escura, faz modificações digitalmente em cada uma delas e, finalmente, imprime esses arquivos novamente na câmara escura. A fotógrafa utiliza para tanto o papel *hanji* revestido com emulsão fotográfica *Liquid Light*, que ela mesma aplica com o apoio de um pincel (GREENWALD, 2018). Como comentou a historiadora da arte e curadora Phil Lee,

As exposições da câmara de Lee, emergindo de uma clareza meditativa há muito cultivada, são intuitivas e espontâneas. Em contraste com a quietude de sua meditação e com suas exposições intuitivas de câmara, o processo de impressão de Lee é excepcionalmente ativo e trabalhoso. Ela faz seus próprios papéis fotográficos usando *hanji* feito à mão, combinando materiais coreanos e ocidentais para despertar as técnicas do desenvolvimento fotográfico ocidental do século XIX. Quando a imagem é desenvolvida em *hanji*, a emulsão sensível à temperatura suaviza os contrastes no papel de fibra, criando nuances de tons de cinza reminiscentes das pinturas a tinta do leste asiático. A combinação da emulsão e *hanji* à base de fibra faz com que sua imagem pareça rica e com tons sutis. Ocasionalmente, como toque final, ela aplica tinta à mão em certas áreas de sua impressão para dar um contraste mais profundo (LEE in LEE, 2018, p. 57, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Assim, seu método é uma combinação de processos analógicos e digitais, utilizando a tradição coreana, ao escolher o papel *hanji*, juntamente com técnicas ocidentais em edição. Esse processo desenvolvido por Lee não é algo inteiramente controlável, pois ele está sujeito ao acaso: as texturas do pincel que passa sobre o papel podem variar, assim

---

8. Texto original: "Lee's camera exposures, emerging from a long-cultivated meditative clarity, are intuitive and spontaneous. In contrast to the stillness of her meditation and to her intuitive camera exposures, Lee's printmaking process is exceptionally active and laborious. She makes her own photographic papers using handmade hanji, combining Korean and Western materials to reawaken the techniques of 19th century Western photographic development. When the image is developed on hanji, the temperature-sensitive emulsion softens contrasts on the fiber paper, creating nuanced gray tones reminiscent of East Asian ink paintings. The combination of the emulsion and fiber-based hanji makes her image look rich and subtle in tone. Occasionally, as a finishing touch, she applies ink by hand to certain areas of her print to give it deeper contrast".

como os químicos que utiliza na câmara escura e as edições que realiza digitalmente em cada fotografia. Em uma entrevista, ela descreveu as variabilidades do seu processo:

Tento fazer uma impressão perfeita, mas essa é uma aspiração contraditória e impossível. Não existe 'perfeito', existe apenas o que eu acho que é perfeito naquele momento. Às vezes, eu cometo um erro, por acaso, e o que vem disso é muito único e, portanto, perfeito (LEE apud GREENWALD, 2018, tradução nossa)<sup>9</sup>.

Desse modo, cada imagem impressa é única e não pode ser reproduzida novamente, estando sempre sujeita à imprevisibilidade das diferentes etapas do seu processo. Sobre as fotografias de Lee, Robert Frank escreveu no prefácio do livro *Desert (Deserto)*, de Jungjin Lee, em 2002:

Jungjin Lee é a Viajante no deserto americano... Como se tirada da luz da lua, uma calma instantânea emana de suas imagens... Jungjin ouviu uma voz nela. Sem papel, ela é capaz de nos mostrar a realidade de sua obsessão – e isso me comove (FRANK apud BROUSSE, 2015, p. 18, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Frank comenta que as fotos de Lee se expressam “sem papel”, pois as folhas artesanais de fibra de amoreira que utiliza proporcionam leveza, uma presença delicada e quase invisível a cada impressão. Por serem papéis de baixa gramatura, as imagens ganham inúmeros tons de cinza e, por sua porosidade, parecem se desmaterializar sobre a superfície do material. O pigmento cinza se esmaece e o assunto retratado adquire uma nova camada de transparência, como notamos em várias séries da artista (figura 26).

## TRADIÇÕES DE PAISAGEM

Ao imprimir fotografias preto e branco em *hanji*, além de utilizar um suporte coreano, Lee também rememora a pintura de paisagem tradicional de sua terra natal na composição de suas imagens. Ela compreende a paisagem especialmente através de uma

---

9. Texto original: "I try to make a perfect print, but that is a contradictory and impossible aspiration. There is no 'perfect,' there is only what I think is perfect at that moment. Sometimes I make a mistake, by chance, and what comes of that is very unique and thus perfect".

10. Texto original: "Jungjin Lee is the Voyager in the American desert... As if taken from the light of the moon, an instant calm emanates from her images... Jungjin has heard a voice in it. Without paper, she is capable of showing us the reality of her obsession – and that moves me".



Figura 26. LEE, Jungjin, *American Desert I (Deserto Americano I)*, impressão de gelatina de prata em papel de amoreira, 1990-1994, Radius Books.

tradição visual coreana, embora, como visto anteriormente, fotografe, na maior parte de suas séries, cenas estadunidenses. Ela combina, dessa maneira, uma herança visual natal com sua vivência no exterior.

No leste asiático, a pintura de paisagem se desenvolveu diferentemente de na Europa. Enquanto em países europeus a temática da paisagem ocupou, por muitos anos, um lugar secundário na hierarquia da pintura acadêmica, no leste asiático, ela sempre desempenhou um papel fundamental<sup>11</sup>. Na China, a pintura de paisagem se desenvolveria plenamente no final da dinastia Tang (618-906), época na qual a pintura chinesa se aprimorou, de modo geral, tanto em sua técnica, quanto nos temas explorados. Seria nesse período que a paisagem se tornaria um gênero independente dentro da pintura do país, influenciando igualmente a arte de outros países, como Coreia e Japão (NELSON, 2006, p. 1). A pintura de paisagem na dinastia Tang, referida como pintura *shanshui* (chinês: 山水, montanha-água), tornou-se, então, naquele momento, um dos temas mais importantes da arte chinesa, associando-se também a outras filosofias, como comenta o artista e curador Eduardo Lòpez, no trecho a seguir:

“Água e montanha” eram tão centrais nesta forma de arte que um pintor seria reconhecido como um mestre se fosse considerado capaz de pausar a água, imóvel, enquanto permitia que as montanhas fluíssem e se movessem constantemente na pintura. As montanhas eram associadas ao divino, pois alcançam os céus, e juntamente com as nuvens e o nevoeiro, os cenários representariam o vazio, conceito-chave na arte chinesa (não exclusivamente na pintura de paisagem). No cerne do significado deste movimento chinês, estão as infinitas possibilidades do vazio, tudo o que existe e tudo o que não existe. Ao longo de sua história, as características deste gênero de arte foram influenciadas não apenas pelas dinastias que passaram, mas também pelas filosofias que reinaram na época, começando pelo taoísmo, passando pelo budismo e pelo neoconfucionismo (LÒPEZ, 2020, tradução nossa)<sup>12</sup>.

11. Dentro da tradição artística ocidental, a origem da pintura de paisagem data do final do século XV, porém ela era posicionada como um gênero menor dentro da hierarquia da pintura acadêmica. Na história da arte ocidental, a paisagem se tornaria um tema autônomo (e não um complemento para alguma cena histórica) somente no século XVII.

12. Texto original: “‘Water and mountain’ were so central in this art form that a painter would be recognized as a masterful one if it was considered it was able to pause water, immovable while allowing mountains to flow and constantly move in the painting. Mountains were associated to the divine, as they reach to the skies, and along with clouds and fog, the scenarios would represent the void, a key concept in Chinese art (not exclusively on landscape painting). At the core of the meaning of this Chinese movement lies the infinite possibilities of the void, everything that exists and everything that doesn’t. Throughout its history the characteristics of this genre of art were influenced by not only the passing dynasties but also by the philosophies that ruled at the time, starting from Taoism through Buddhism and Neo-Confucianism”.



Como acentua Lòpez, ao se associar ao taoísmo, ao confucionismo ou ao budismo, a pintura chinesa evidenciou, em especial, a experiência de estar e ser também parte da natureza, não retratando propriamente seu aspecto naturalista. A pintura *shanshui* desejava principalmente expressar uma transcendência da existência individual, por meio de uma comunhão mais profunda entre o artista e a natureza.

A pintura *shanshui* se desenvolveu de forma rápida na dinastia Tang, tendo sido creditada a sua origem ao poeta e pintor Wang Wei (699-759) (THE DEVELOPMENT..., [s.d.]). Seria Wang que iniciaria um estilo de pintura de paisagem com pinceladas definindo a textura de montanhas e rochas, bem como o uso de cores mais claras e desbotadas, para indicar áreas de montanhas e rios, como observamos na imagem a seguir (figura 27). Na obra *Wang Chuan Tu (Vila Wang Chuan)*, Wang posiciona a vila no centro da composição, cercada por montanhas e rochas de tons mais claros, em contraste com o uso de cores mais escuras nas construções arquitetônicas e nas árvores.

Além disso, Wang também combinou a literatura (especialmente a poesia) com a pintura, ao tornar o uso da linha na pintura algo mais caligráfico. As caligrafias foram, assim, igualmente consideradas como formas de expressão gráfica, indo além de seu conteúdo literário (LÒPEZ, 2020). Tal combinação entre imagem e caligrafia influenciaria significativamente outros artistas de pintura *shanshui* por gerações e gerações (figura 28), como pode-se ver nessa pintura do século XVII.

A pintura *shanshui*, a partir da dinastia Tang, tornaria-se o estilo dominante de pintura na China, influenciando o estilo de dinastias seguintes e de outros países do leste asiático, como Coreia e Japão. Na Coreia, país de Jungjin Lee, a tradição da pintura *shanshui* chegaria durante o período dos Três Reinos (53 a.C.-668 d.C.) (NELSON, 2016, p. 12), sendo nomeada *sansu* (산수) na língua coreana. Nessa época, a pintura *sansu* se caracterizou pela representação de paisagens coreanas, em combinação com temas centrais do budismo, feitas em papel de amoreira ou em seda. Como comentou a historiadora da arte Amelia Nelson,

As representações da natureza foram associadas aos literatos que muitas vezes deixavam para trás a burocracia das cidades para buscar erudição, literatura, oração e poesia. As cenas pitorescas de retiro que eles produziram pretendiam refletir as mentes cultivadas do patrono e do artista que pintava a paisagem. As paisagens não registravam o mundo ao seu redor, mas sim uma síntese de vistas importantes, símbolos significativos e detalhes inspiradores. Embora as paisagens coreanas tenham surgido dessa tradição mais



Figura 27. WEI, Wang, *Wang Chuan Tu (Vila Wang Chuan)*, pintura sobre seda (fragmento), 29,4 x 481,6 cm, dinastia Tang (618-906), Templo Shofukuji, Japão.





Figura 28. HUI, Wang (1632-1717), *Fang Zhao Boju Shanshui* (Paisagem no Estilo de Zhao Boju), pintura sobre papel, 59,7 x 37,8 cm, 1654, Museu Metropolitano de Arte, Nova York.

ampla de pintura de paisagem asiática, as paisagens coreanas são únicas em vários aspectos (NELSON, 2016, p. 12, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Desse modo, assim como na pintura chinesa, a pintura *sansu* coreana também realçou o aspecto espiritual e simbólico da paisagem, ao invés de retratar unicamente seu aspecto material. No início, eram pinturas coloridas, com grande influência budista, mas logo no final da dinastia Goryeo (918-1392), a pintura *sumukhwa* (*suibokuga*, em japonês, de origem chinesa) começou a ser praticada na Coreia, e as pinturas *sansu* se tornaram monocromáticas. Durante a dinastia Joseon (1392-1897), a pintura *sumukhwa* se desenvolveria rapidamente em território coreano, com artistas como Gang Hui-an (1417?-1464) e Ahn Gyeon (1350?-1500?).

Nesse período, observamos pinturas em preto e branco, com pouco contraste e grande ênfase dada ao espaço vazio, conhecido como *yuhbaek-ui-me*, dentro dessa tradição (figura 29). Como comenta Phil Lee, o *yuhbaek-ui-me*, traduzido como “a beleza do espaço em branco”, poderia ser considerada:

(...) a contraparte do leste asiático da perspectiva linear ocidental em sua importância nas representações visuais do mundo. Em vez de criar uma unidade da ilusão pictórica olhando geometricamente através do assunto e da imagem inteira e preenchendo o espaço pictórico com formas geométricas e analíticas, os pintores coreanos deixaram algum espaço sem pintura. *Yuh-back* completa a pintura ao fornecer um espaço fluido e cheio de potencial, um espaço no qual tudo pode residir e ser dissolvido (LEE in LEE, 2018, p. 57, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Dessa maneira, nas paisagens *sumukhwa* coreanas, o espaço em branco monocromático do papel era igualmente um elemento ativo da imagem, sendo tão fundamental quanto as montanhas, as árvores e os rios. O vazio se torna, assim, um componente

13. Texto original: “Representations of nature were associated with the literati who often left behind the bureaucracy of the cities to pursue scholarship, literature, prayer and poetry. The picturesque scenes of retreat they produced were meant to reflect the cultivated minds of the patron and the artist painting the landscape. Landscapes did not record the world around them, but rather a synthesis of important vistas, significant symbols and inspiring details. Although Korean landscapes grew out of this broader tradition of Asian landscape painting, Korean landscapes are unique in several respects”.

14. Texto original: “(...) the East Asian counterpart of Western linear perspective in its importance in visual representations of the world. Rather than creating a unity of the pictorial illusion by geometrically looking through both the subject and the entire picture and filling in the pictorial space with geometrical and analytical forms, Korean painters left some space unpainted. *Yuh-back* completes the painting by providing a fluid space full of potential, a space in which everything can reside and be dissolved”.

importante da pintura, em diálogo contínuo com os outros elementos compositivos. O termo *yuhbaek-ui* do coreano certamente ressoa *yohaku*, do japonês.

## O VAZIO EM LEE

A fotografia de Jungjin Lee se insere dentro desse contexto mais amplo de paisagem na cultura coreana tradicional. Suas imagens, ainda que retratem em sua maioria paisagens estadunidenses, mostram a paisagem dentro de um ponto de vista estético coreano.

Suas séries rememoram principalmente a tradição monocromática *sumukhwa*, pela valorização da construção de imagens em preto e branco, onde não há indício de qualquer outra cor. Como escreveu o crítico e historiador de arte Yil Lee (1932-1997), “é o monocromatismo, no qual, como em *sumukhwa*, estão incluídas as possibilidades de todas as cores” (LEE in LEE, 2018, p. 57, tradução nossa)<sup>15</sup>. O plano pictórico da imagem é construído, desse modo, por meio de diversas gradações de preto e branco, elaborando camadas por meio dessas variações (figura 30). Além do mais, as fotografias de Jungjin Lee, de forma geral, apresentam pouca profundidade, pois não utilizam a perspectiva linear: ela opta por criar áreas através de gradações sutis de cinza, com elementos mais claros, quase da cor do papel *hanji*, e tons mais escuros, com mais pigmentação, havendo, assim, uma construção da imagem pela saturação.

Assim como nas pinturas *sumukhwa*, da tradição coreana, Lee confere grande ênfase aos espaços vazios de suas fotografias. São imagens nas quais o espaçamento entre os elementos da composição é reforçado, como aquele que separa montanhas, árvores, colunas e pedras. Na obra de Lee, temos, portanto, um exemplo de *awai*, como comentado no texto sobre Kajioke e Yamamoto, no qual o espaço vazio entre duas figuras possui um destaque significativo (figura 31). Na fotografia a seguir, como podemos observar, ela optou por focar o espaço entre duas casas, ao invés de retratá-las por inteiro.

Ademais, de modo geral, são fotografias que possuem poucos elementos compositivos: em muitas imagens, o espaço é preenchido com grandes áreas destinadas ao céu, a nuvens e a névoas, elementos considerados como formas de vazio no início do surgimento da paisagem na China, como se viu anteriormente. Tal como nas fotografias de Kajioke e Yamamoto, as imagens de Lee são também espaços silenciosos, espaços esses criados pela presença plácida de pedras e montanhas, por longos caminhos de estradas desertas e por paisagens inteiras vazias, sem nenhuma presença humana. São paisagens onde há, sobretudo, silêncio e recolhimento.

15. Texto original: “It is the monochromatism, in which, like *sumukhwa*, possibilities of all colors are included”.



Figura 29. GYEON, Ahn (primeiro período da dinastia Joseon, 1350-1500), *Hsiao-hsiang Hakkei (Oito Vistas de Hsiao-hsiang)*, pintura sobre seda, 31,1 x 35,4 cm, Museu Nacional da Coreia.



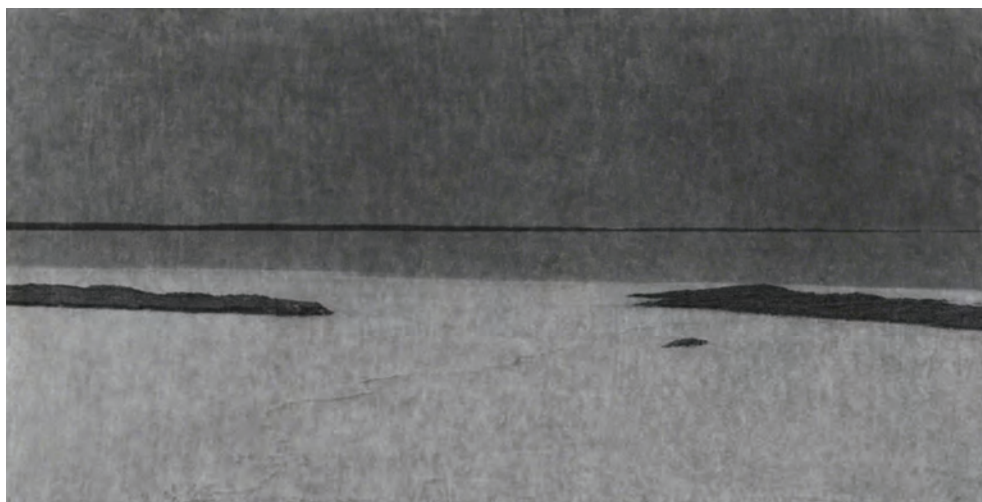


Figura 30. LEE, Jungjin, *Unnamed Road 014* (Estrada sem Nome 014), impressão de gelatina de prata em papel de amoreira, 61,6 x 111,1 cm, 2011, Galeria Howard Greenberg.

Assim como nas pinturas *sumukhwa*, em Lee, há igualmente a presença do *yuhbaek-ui-me*. Como disse Phil Lee,

Lee altera ainda mais a estética de *yuh-baek* para criar paisagens abstratas, expressivas e transterritoriais. Nas fotografias de paisagens (...) feitas por Lee, há uma forte sensação do fluxo de *ki*<sup>16</sup> em *yuh-baek* através das montanhas e do céu. (...) O *yuh-baek* central ocupa mais de dois terços da foto, formando um abismo enigmático entre as bordas pretas da parte inferior e superior (LEE in LEE, 2018, p. 57, tradução nossa)<sup>17</sup>.

Por exemplo, na imagem a seguir (figura 32), Lee captura uma vista de mar que se une com a extensão do céu. Não sabemos de fato onde termina o mar, nem onde se inicia o céu. O que interessa a Lee é o contraponto entre o vazio do céu e a área preenchida do mar, que ocupam igualmente a mesma proporção da imagem, ainda que o mar esteja dividido em dois planos principais, com diferentes contrastes. O espaço do céu é tão importante quanto o do mar, na medida em que relaciona-se, contrapõe-se e complementa-se a ele. O vazio em Lee é, desse modo, um espaço ativo e um elemento fundamental para a composição da imagem.

Jungjin Lee, em sua prática fotográfica, apresenta um entendimento coreano da paisagem (do leste asiático como um todo), unindo-o com sua vivência nos Estados Unidos. A artista rememora especialmente a estética coreana da pintura *sumukhwa*, por meio do monocromatismo de suas imagens e pela ênfase dada aos espaços vazios. Lee expande a diversidade da fotografia contemporânea, unindo visões estéticas diferentes em sua prática artística.

16. O que é o *ki* (*chi*, em chinês), ideia taoísta.

17. Texto original: "Lee further alters the aesthetic of *yuh-baek* to create abstract, expressive, transterritorial landscapes. In Lee's landscape photographs (...), there is a strong sense of the flow of *ki* in *yuh-baek* through mountains and sky. (...) The central *yuh-baek* occupies more than two thirds of the photo, forming an enigmatic gulf between the black-toned edges of bottom and top".

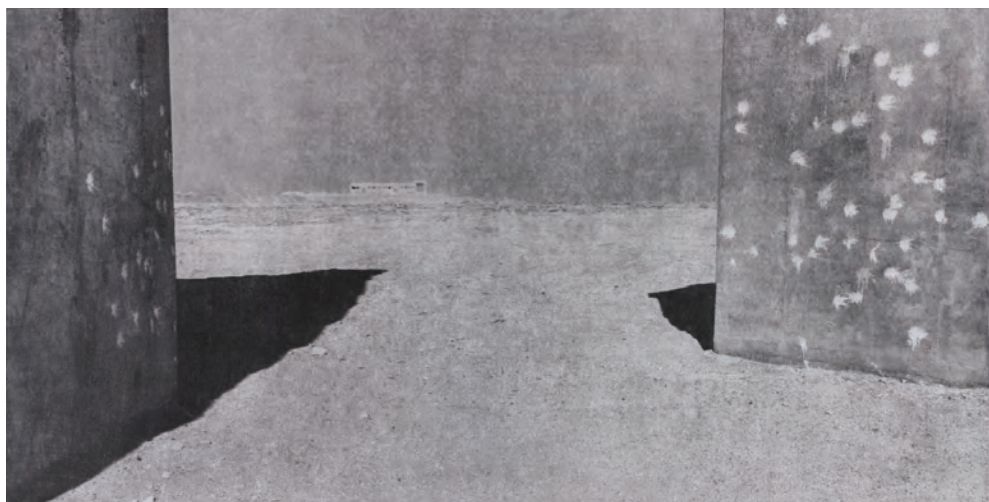


Figura 31. LEE, Jungjin, *Unnamed Road 045 (Estrada sem Nome 045)*, impressão de gelatina de prata em papel de amoreira, 52 x 101,6 cm, 2011, Galeria Howard Greenberg.



Figura 32. LEE, Jungjin, *Voice (Voz)*, impressão de gelatina de prata em papel de amoreira, 2018-2019, Nazraeli Press.

---

DESERTO

---



Na série *deserto*, apresento gravuras em metal realizadas a partir de fotografias que tirei no Deserto do Atacama, Chile, durante uma viagem em junho de 2022, através da câmera do meu celular. Assim como em *paisagem interior*, editei também cada imagem digitalmente por meio do *Adobe Photoshop*, alterando alguns pontos como contraste e formato para enfatizar os espaços vazios de cada uma das paisagens. As imagens foram transferidas, em seguida, para as chapas de cobre, através do método xerox. Após essa etapa, a depender de como tenha ficado cada imagem resultante do processo, fiz outras modificações em cada matriz, como novos banhos de ácido, para acentuar ou diminuir contrastes com a técnica da água-tinta, de acordo com meu interesse para cada composição.

Diferentemente de *paisagem interior*, eu estava em um lugar que não a minha casa. Era a minha primeira vez naquela paisagem, com cores e dimensões diferentes. Mas, assim como na primeira série, procurei, de forma geral, construir imagens que sugerissem uma tendência à abertura dos espaços, que poderiam tanto continuar para a direita, como para a esquerda, recusando, muitas vezes, uma simetria, deslocando pessoas ou elementos de paisagem (como montanhas, pedras e estradas) para as extremidades da composição. Nas composições, busquei enfatizar a característica inóspita do Atacama, que é um deserto vazio, não ocupado, diferentemente de outros desertos, onde encontramos construções e paisagem urbana. As pessoas que aparecem em algumas das gravuras são turistas, que, assim como eu, foram realizar passeios guiados em alguns lugares já definidos, como o Valle de la Luna ou El Tatio. O meu interesse era também mostrar a rigidez e a permanência da montanha e a sua relação com as poucas figuras humanas que se movem no seu entorno. Há uma relação que também aparece no *ikebana*<sup>18</sup>, o *ten-chi-jin* (天地人), no qual *ten* (céu), *chi* (terra) e *jin* (humanidade, ou homem) se relacionam e são essenciais para a construção do universo.

Por fim, as gravuras foram impressas sobre o papel *kozo haudara*, um papel japonês de baixa gramatura (17 g/m<sup>2</sup>) feito à mão. Escolhi esse papel por sua porosidade, para, assim, enfatizar ainda mais a abertura dos espaços e criar um novo componente compositivo na paisagem, com a transparência desse suporte. Como podemos ver nas imagens a seguir (figuras 33 e 34), ao imprimir no papel *kozo*, a imagem diminui seu contraste e o preto se torna mais acinzentado, criando diferenças tonais mais sutis do que a impressão realizada sobre o papel *Hahnemühle*.

---

18. *Ikebana* (生け花) é a arte japonesa de arranjos florais, onde galhos e flores são posicionados em ângulos específicos para representar a relação entre céu, terra e homem.

Ao serem sobrepostas as gravuras, pela transparência do papel, novas composições são formadas, ampliando, assim, a ideia de paisagem de cada uma das imagens (figuras 35 a 39).

As gravuras foram construídas principalmente por meios tons, o que foi importante para ressaltar a aridez e, mesmo, as cores do deserto de Atacama, que foram, aqui, traduzidas para uma escala de cinzas.



↑  
Figura 33. *Sem título, deserto*, 15 x 15 cm, gravura em metal sobre papel *kozo hadaura*, 2023.

↓  
Figura 34. *Sem título, deserto*, 15 x 15 cm, gravura em metal sobre papel *Hahnemühle*, 2023.





Figuras 35 a 39. *Sem título, deserto*, 15 x 15 cm (cada gravura), gravura em metal sobre papel *kozo hadaura*, 2023.





























Figuras 40 a 53. Série *deserto*, 15 x 15 cm (cada gravura),  
gravura em metal sobre papel *kozo hadaura*, 2023.

---

SILÊNCIOS EM  
JOHN CAGE

---

Propõe-se aqui interpretar o *silêncio* na obra do artista John Cage, sobretudo, por meio de uma reflexão sobre a sua relação com o zenbudismo. Verificar-se-á como a questão do silêncio (e também a do vazio) se apresenta no trabalho do artista estadunidense e, principalmente, qual é o seu valor conceitual.

## CAGE E O ZENBUDISMO

Nascido em 15 de setembro de 1912, em Los Angeles, Califórnia, Cage foi um dos mais proeminentes nomes da moderna música estadunidense. Iniciou sua carreira como pintor, mas logo na década de 1930, estudou música com Henry Cowell (1897-1965), Adolph Weiss (1891-1971) e Arnold Schoenberg (1874-1951), na Europa. Participou ativamente da Escola de Nova York<sup>19</sup>, juntamente com figuras, como Earle Brown (1926-2002), Christian Wolff (1934-) e Morton Feldman (1926-1987) (STOCKLER, p. 148, 2019).

Escritor, artista e crítico de música, Cage é também considerado um dos principais compositores do século XX, tendo trabalhado como diretor musical da companhia de dança de Merce Cunningham por muitos anos. Sua influência na música de vanguarda se estendeu para a Europa e o Japão (STOCKLER, p. 148, 2019) e, em 1968, foi eleito para o Instituto da Academia Americana e para o Instituto de Artes e Letras. Faleceu em Nova York, em agosto de 1992.

Ao longo de sua carreira, Cage dedicou grande parte de sua obra - tanto musical, como plástica, literária e teatral - ao estudo do silêncio, que se tornou uma questão central em diversos de seus trabalhos. De fato, o artista estadunidense foi um dos principais artistas a se ocupar mais detidamente da temática do silêncio. Como ele próprio disse, “o silêncio não é acústico. É uma mudança da mente. Uma reviravolta. Devotei minha música a isso” (CAGE in KOSTELANETZ, 1993, p. 241, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Em 1938, o artista teve contato inicial com o zenbudismo em uma conferência na Cornish School, e, em 1945, assistiu a inúmeras palestras sobre o tema com Daisetsu Suzuki (1870-1966)<sup>21</sup> na Universidade Columbia, que, com efeito, foram fatores decisivos a levá-lo à questão do silêncio. Além disso, entre os anos de 1949 e 1951, Cage participou de outros cursos com Suzuki sobre filosofias orientais (GARCIA, 2019).

---

19. A Escola de Nova York (New York School) se refere a um grupo de artistas estadunidenses, entre poetas, pintores, dançarinos e músicos experimentais, que se manteve em atividade nas décadas de 1940 e 1950. Esses artistas eram reconhecidos especialmente pelo uso da indeterminação e pelo questionamento da noção de obra musical.

20. Texto original: “*Silence is not acoustic. It is a change of mind. A turning around. I devoted my music to it*”.

21. Daisetsu Teitarō Suzuki foi um importante autor japonês que escreveu inúmeros livros sobre o zenbudismo e responsável, em grande medida, pela introdução de filosofias orientais no Ocidente, especialmente em Nova York nas décadas de 1940 e 1950.

Em relação ao zenbudismo, ele seria uma derivação japonesa do *budismo mahayana*, que surgiu na Índia, amparado pelos ensinamentos de Siddhartha Gautama (c.563 a.C.-c.483 a.C.) (GARCIA, 2019). Essa corrente chegaria na China com o nome *chan* 禪<sup>22</sup>, em meados do século VII, e se mescla com elementos taoístas e, logo depois, desenvolveria-se em território nipônico, já com o nome de *zen*, no século XI. Alguns de seus principais conceitos são, por exemplo, o desapego, a simplicidade, a tranquilidade e a mente vazia, noções essas que podemos visualizar em diversas obras de Cage.

É necessário ressaltar que o conceito de silêncio está também notadamente presente no zen, que se destaca especialmente por incorporá-lo às suas práticas cotidianas, em detrimento de palavras. O estudo do zenbudismo pelo artista estadunidense foi particularmente importante para a incorporação do silêncio como um dos principais componentes de sua produção sonora. Também o acaso se tornou elemento determinante de seu processo compositivo.

O silêncio no zen aparece, por exemplo, através do *zazen* 坐禪, um exercício de meditação na posição sentada, considerado uma das principais práticas dentro da doutrina japonesa. O *zazen* é, sobretudo, uma meditação silenciosa, na qual, por meio de uma mente aberta, os pensamentos fluem livremente por um vazio silencioso. Apesar de Cage ter dito que não era um praticante do *zazen* (GARCIA, 2019), há, sem dúvidas, uma significativa relação entre a prática zen e a sua obra.

Além do silêncio, a superação da dualidade foi uma importante referência para o desenvolvimento da obra de Cage. A prática zen preza, em especial, por uma não oposição dualista, como uma contraposição entre som e silêncio, por exemplo. Podemos notar em alguns de seus trabalhos como ele aceita e integra em suas composições os sons produzidos pelo acaso, sem qualquer modificação. O silêncio em Cage servirá, sobretudo, como elemento estrutural para que os sons produzidos pelo acaso se manifestem e se incorporem à sua obra (STOCKLER, p. 150, 2019).

Ainda assim, independentemente da aproximação que Cage mantivera com o zenbudismo, ele próprio afirmava que o zen não havia sido a base para a produção de seus trabalhos. Como ele próprio comenta no trecho a seguir:

Os críticos frequentemente exclamam “Dadá” depois de assistir a um dos meus concertos ou ouvir uma de minhas palestras. Outros deploram meu interesse

22. *Chan* é a tradução da palavra *dhyana*, cujo significado é meditação em sânscrito. Já *zen* seria uma tradução fonética japonesa do vocábulo chinês (BACELLAR, 2019, p. 79).

pelo Zen. [...] É possível fazer uma conexão entre os dois, mas nem o Dadá nem o Zen são algo tangível e fixo. Eles mudam, e de formas bem diferentes, em diferentes lugares e momentos, eles revigoram a ação. O que era Dadá nos anos 20 agora é, com exceção do trabalho de Marcel Duchamp, somente arte. Não quero que ponham a culpa do que faço no Zen, apesar de que sem o meu compromisso com o Zen [...], duvido que eu tivesse feito o que fiz. Disseram-me que Alan Watts questionou a relação entre meu trabalho e o Zen. Digo isto para livrar o Zen de qualquer responsabilidade pelas minhas ações. No entanto, continuarei a empreendê-las [...] (CAGE apud GARCIA, 2019).

Dessa maneira, ainda que o zen não possa ser compreendido como causa primeira do desenvolvimento da obra de Cage, ele foi, indubitavelmente, um propulsor de ideias e um dos principais interlocutores da estruturação de muitos de seus trabalhos.

#### O SILÊNCIO DE CAGE NUMA PERSPECTIVA POSTERIOR DE *MA* 間

No zenbudismo, o silêncio se relaciona pontualmente com a noção do vazio, que, em sua concepção, seria interpretado como uma abertura plena, algo que teria a possibilidade ou não de tudo abarcar, como sons, por exemplo. Em um estudo sobre aspectos do zenbudismo aplicados à improvisação na música contemporânea, Rafael Bacellar afirma que:

A noção de vazio no Zen reforça que tudo o que existe se encontra em um jogo de interdependência, de modo que cada particularidade não só reflete a totalidade, como também se configura enquanto totalidade por si. Assim, falta ao Zen um centro dominador, pois a imagem do mundo não se dirige acima, nem gira em torno de um centro. O centro está em todas as partes. Este centro é amistoso, por não ser excludente, sendo um reflexo da totalidade, infinita, sem limites, de modo que “o universo inteiro floresce em uma única flor de ameixa” (BACELLAR, 2019, p. 103).

Tal conceituação do vazio, ou como traduzido mais recentemente, de “nadidade”, refere o termo *mu* (無) do zenbudismo que se relaciona, em grande medida, com o elemento cultural japonês *ma* (間), mais corrente após o ano 1978, o qual, assim como o vazio, possui diversos significados, como ressaltado anteriormente.

Como ressaltado no texto sobre Kajioka e Yamamoto, a conceituação de *ma*, segundo Michiko Okano, poderia tanto sintetizar uma conjunção entre espaço e tempo,



como ainda fazer referência a espaços vazios, ao silêncio ou à não ação (OKANO, 2007, p. 1). Desse modo, a importância do silêncio e do vazio enquanto elementos importantes e autônomos são noções caras à cultura e à religiosidade japonesas. Como aponta Michiko Okano:

Esse caráter da possibilidade, potencialidade e ambivalência presente no *Ma* cria uma estética peculiar que implica a valorização, por exemplo, do espaço branco não desenhado no papel, do tempo de não ação de uma dança, do silêncio do tempo musical, bem como dos espaços que se situam na intermediação do interno e externo, do público e do privado, do divino e do profano ou dos tempos que habitam o passado e o presente, a vida e a morte (OKANO, 2013-2014, p. 151).

Assim, a estética presente no *ma* valoriza, sobretudo, o silêncio e a formação de espaços vazios, que podemos observar em algumas obras japonesas de influência budista, que compreendem o silêncio e o vazio como aspectos estruturantes do trabalho tanto quanto qualquer outro elemento, como uma pincelada, em pinturas, ou o som de um instrumento, em músicas.

Um exemplo de arte que possui similaridades com tais conceitos budistas é o *Butoh* 舞踏, uma dança de origem japonesa que nasceu no pós-ssegunda-guerra, iniciada por Tatsumi Hijikata (1928-1986), em colaboração com Kazuo Ohno (1906-2010). O *Butoh* une especialmente um encontro ou confronto entre a cultura japonesa e a ocidental. É uma dança que apresenta elementos do teatro tradicional japonês, que se expressa através do silêncio e de ações circunspectas, tais como uma caminhada lenta com um ou poucos passos ou uma movimentação do corpo contida, assim como possui igualmente influências de vanguardas europeias, como o Expressionismo alemão e o Surrealismo. Por meio dos movimentos circunspectos, precisos e pelas trocas de olhares silenciosas entre os dançarinos, o espectador penetra em um vazio que passa toda a obra, e, dessa maneira, vai ao encontro também do silêncio.

Assim como no *Butoh*, na obra de Cage, o silêncio também demonstra o seu envolvimento com a espiritualidade e a cultura asiáticas, mas adquire uma interpretação própria e distinta, em relação ao observado nas artes tradicionais japonesas, já que o artista também se orienta pelas suas próprias experiências, como, por exemplo, quando conheceu a câmara anecoica<sup>23</sup>, em Harvard. No trecho a seguir, Cage comenta sobre essa visita:

23. Uma câmara anecoica (sem eco) é uma sala projetada para simular um ambiente totalmente ausente de reflexões, tanto de ondas sonoras quanto eletromagnéticas, sendo isoladas de fontes externas de ruído.



Figura 54 - Apresentação da companhia Sankai Juku, *TOBARI, As If in an Inexhaustible Flux* (*TOBARI, Como num Fluxo Inesgotável*). Teatro Castro Alves, Salvador, 2010. <https://www.sankaijuku.com/tobari?lang=en>



Não existe um espaço vazio ou um tempo vazio. Há sempre algo para ver, algo para ouvir. Na verdade, por mais que tentemos fazer silêncio, não conseguimos. Para certos propósitos da engenharia, é desejável ter uma situação tão silenciosa quanto possível. Tal sala é chamada de câmara anecoica, suas seis paredes feitas de material especial, uma sala sem ecos. Entrei em uma na Universidade Harvard há vários anos e ouvi dois sons, um alto e outro baixo. Quando os descrevi ao engenheiro responsável, ele me informou que o alto era meu sistema nervoso em funcionamento, o baixo meu sangue em circulação. Até eu morrer haverá sons. E eles continuarão seguindo minha morte (CAGE, 1961, p. 8, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Desse modo, ainda que o artista estadunidense, após o seu estudo do zenbudismo, tenha se orientado e inserido em seus trabalhos a concepção do silêncio, esse adquire um novo significado por meio das experiências e diálogos que Cage experienciou em todos seus anos de prática artística, especialmente com novas tecnologias.

## SILÊNCIOS EM CAGE

A experiência na câmara anecoica (figura 55) da Universidade Harvard, em Cambridge, foi um importante ponto de virada no trabalho de Cage. O artista compreendeu, em primeiro lugar, que não existiria o que entendemos por silêncio, como algo inteiramente desprovido de sons. Sempre existirão sons, mesmo que tentemos evitá-los (STOCKLER, p. 154). No trecho a seguir, Cage discorre novamente sobre a experiência na câmara anecoica:

[...] a experiência [...] em Harvard foi um ponto crítico. Eu tinha honesta e ingenuamente pensado que algum silêncio real existia. Assim, não tinha realmente pensado sobre a questão do silêncio. Não tinha realmente testado o silêncio. Nunca tinha examinado sua impossibilidade. Então, quando entrei naquele quarto à prova de som, eu realmente tinha a expectativa de não ouvir nada. Sem ter ideia de como seria o som do nada. No instante em que me ouvi

---

24. Texto original: "There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. For certain engineering purposes, it is desirable to have as silent a situation as possible. Such a room is called an anechoic chamber, its six walls made of special material, a room without echoes. I entered one at Harvard University several years ago and heard two sounds, one high and one low. When I described them to the engineer in charge, he informed me that the high one was my nervous system in operation, the low one my blood in circulation. Until I die there will be sounds. And they will continue following my death".

produzindo dois sons, meu sangue circulando e meu sistema nervoso em operação, eu fiquei desnorreado. Para mim, esse foi o momento de mudança" (CAGE apud GARCIA, 2019).

Desse modo, a partir desse experimento na câmara anecoica, o silêncio nos trabalhos de Cage se destinava a mostrar, em especial, como não havia a possibilidade de existir um silêncio absoluto; que, na realidade, a existência do silêncio implicava na existência de tantos outros sons, mesmo que esses fossem, em muitos casos, imperceptíveis.

Em 1949, Cage entrou em contato com trabalhos de seu amigo e artista estadunidense Robert Rauschenberg (1925-2008). Era uma série composta por pinturas que eram inteiramente pretas ou inteiramente brancas (SANTOS, 2018, p. 110). Cage notou que esses trabalhos possuíam uma forte presença, ainda que estivessem destituídos de uma expressividade gráfica característica daquele momento. Sobre essas pinturas, Cage escreveu:

Para quem / Sem assunto / Sem imagem / Sem gosto / Sem objeto / Sem beleza / Sem mensagem / Sem talento / Sem técnica (sem porquê) / Sem ideia / Sem intenção / Sem arte / Sem objeto / Sem sentimento / Sem preto / Não branco (não e) / Após cuidadosa consideração, cheguei à conclusão de que não há nada nessas pinturas que não possa ser mudado, que elas possam ser vistas sob qualquer luz e não sejam destruídas pela ação das sombras. / Aleluia! o cego pode ver novamente; a água está boa (CAGE apud ROBERTS, 2013, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Assim, as pinturas de Rauschenberg foram um importante estímulo criativo para Cage: tais obras sem qualquer indício de conteúdo gráfico lhe motivaram a criar uma música sem som. Em 1952, Cage compôs *4'33"*, uma peça silenciosa, a qual poderia ser apresentada a qualquer momento, e na qual ninguém precisaria tocar algum instrumento ou cantar para que houvesse música. Como relata o artista no depoimento a seguir: "Foi esta experiência [da câmara anecoica] e os quadros brancos de Rauschenberg que me levaram a compor *4'33"*, que eu descrevera em uma palestra no Vassar College alguns anos antes, quando estava no auge de meus estudos com Suzuki" (CAGE apud GARCIA, 2019).

---

25. Texto original: "To Whom / No subject / No image / No taste / No object / No beauty / No message / No talent / No technique (no why) / No idea / No intention / No art / No object / No feeling / No black / No white (no and) / After careful consideration, I have come to the conclusion that there is nothing in these paintings that could not be changed, that they can be seen in any light and are not destroyed by the action of shadows. / Hallelujah! the blind can see again; the water's fine".



Figura 55 - John Cage em uma câmara anecoica

A primeira apresentação de *4'33"* aconteceu no Maverick Concert Hall em Woodstock, Nova York, em um concerto onde se apresentaram figuras, como Christian Wolff, Morton Feldman, Pierre Boulez e Earle Brown (HELLER, 2008, p. 27). Em um depoimento, Brown comentou sobre a estreia de *4'33"*: “Houve um bocado de discussão, um diabo de um monte de vaias... a maior parte da plateia estava enfurecida” (BROWN apud HELLER, 2008, p. 27).

A partitura de *4'33"* é composta de apenas uma página (figura 56), com três movimentos, seguidos pela palavra *tacet*, que significa “em silêncio” em latim. Durante a peça, o intérprete não deve produzir nenhum som intencionalmente; não há, de fato, a execução de nenhuma nota musical. Em relação à primeira apresentação, Cage

(...) fez uma anotação explicando o título e remetendo à primeira apresentação da peça, por David Tudor, em 29 de agosto de 1952. Nessa apresentação, os movimentos foram de *33"*, *2'40"* e *1'20"*, e Tudor fechava a tampa do piano para indicar o começo e a abria para indicar o fim de cada um dos movimentos. Essa versão ao piano ficou famosa, mas a peça na verdade pode ser executada por qualquer instrumento ou grupo de instrumentos (GARCIA, 2019).

Cage, com *4'33"*, tinha como principal motivação convidar o público a apreciar os sons não intencionais, que estão sempre presentes, além de evidenciar a importância do silêncio, assim como a sua impraticabilidade. O silêncio em Cage se assemelha ao vazio budista, pleno de possibilidades e passível de abrigar outros sons existentes; encontramos, em Cage, um não-silêncio ativo.

Cage sempre enfatizava a importância de *4'33"* em sua trajetória: “minha peça mais importante é minha peça silenciosa; não se passa um só dia sem que eu faça uso dela em minha vida e em minha obra, e sempre penso nela antes de escrever a próxima peça” (CAGE apud HELLER, 2008, p. 27).

Em 1962, dez anos após *4'33"*, durante um período que esteve em Tóquio, Cage escreveu uma outra peça silenciosa, intitulada de *0'00"*, dedicada a Yoko Ono (1933-) e Toshi Ichianagi (1933-2022), compositores e artistas japoneses. Nessa peça, o artista retornou aos princípios de *4'33"*, expandindo a compreensão do que constituía uma música. *0'00"* é acompanhada da seguinte indicação:

“Numa situação provida com máxima amplificação (sem retorno [feedback]), performatizar uma ação disciplinada (...) Sem nenhuma interrupção. / Executar no todo ou em parte como obrigação para com outros. / Não devem duas

4' 33"

FOR ANY INSTRUMENT OR COMBINATION OF INSTRUMENTS

John Cage



Figura 56 - Partitura de 4'33'', John Cage, 1952.

performances estar na mesma ação, nem pode ser essa ação a performance de uma composição 'musical'. / Não prestar atenção à situação (eletrônica, musical, teatral). A primeira performance foi o escrever deste manuscrito (apenas o primeiro esboço) (CAGE apud HELLER, 2008, p. 64).

Essa nova versão de 4'33" (ou 4'33" n.º 2, como o próprio artista denominou) trouxe novas questões ao trabalho de Cage. A amplificação foi um modo que Cage encontrou de expressar sua compreensão sobre o silêncio por meio da tecnologia: a amplificação tornou audíveis sons que, até então, não eram escutados, como pequenos gestos feitos pelo corpo ou, ainda, barulhos de transmissão feitos pelos aparelhos utilizados naquele momento.

Em maio de 1965, Cage interpretou o'oo" no Rose Art Museum da Brandeis University, em Waltham, e um dos espectadores, o compositor Alvin Lucien, relatou como foi a performance no depoimento a seguir:

Cage começou a performatizar o'oo" antes que a audiência entrasse. Ele estava sentado em sua cadeira cheia de rangidos, com um microfone de piloto de aeronáutica da Segunda Guerra Mundial enrolado em volta de sua garganta, escrevendo cartas numa máquina de escrever amplificada, e ocasionalmente bebendo goles d'água. Parte da intenção da peça é fazer algum trabalho que você faria de qualquer forma, e John escolheu responder algumas correspondências. Cada movimento que ele fazia, cada rangido de sua cadeira, toque em sua máquina de escrever e gole d'água eram enormemente amplificados e transmitidos através das caixas de som espalhadas pelo museu (LUCIEN apud HELLER, 2008, p. 64).

Por meio da ação do intérprete e da amplificação desses pequenos sons, como o rangido da cadeira, o gole de água ou o toque na máquina de escrever, Cage evidencia sonoridades que seriam consideradas banais e inaudíveis no dia a dia. Novamente, vemos, em Cage, o acaso surgindo como chave principal da composição da obra. Em o'oo", observamos que, de fato, não existe silêncio, e, em seu lugar, apenas sons não intencionais, fato compreendido por Cage na câmara anecoica.

Cage, por meio de estudos sobre o zenbudismo, chegou à questão do silêncio, do vazio e do acaso, que, de alguma forma, também dialogam com o elemento cultural japonês *ma*, como observado. O silêncio em Cage é um silêncio pleno, que abarca todos os sons existentes no mundo, sejam esses ruídos de uma cadeira rangendo no chão ou a tosse de algum espectador em uma peça.

---

ESPAÇOS EM  
CY TWOMBLY E  
MIRA SCHENDEL

---

Tanto nos trabalhos de Mira Schendel (1919-1988), quanto nos de Edwin Parker “Cy” Twombly Jr (1928-2011), a questão do vazio é frequentemente presente, mostrando semelhanças especialmente no que se refere ao espaço não utilizado no suporte pictórico, à linguagem e à afinidade gráfica do desenho. Analisarei algumas obras bidimensionais de ambos os artistas, relacionando e contrastando os caminhos que escolheram para compor seus trabalhos.

Cy Twombly nasceu em Lexington, Kentucky, e foi pintor, escultor e fotógrafo. Ele pertenceu à mesma geração de Robert Rauschenberg (1925-2008) e Jasper Johns (1930-), a quem conheceu em Nova York, mas em 1957 decidiu se mudar para a Itália, afastando-se do seu contexto artístico, logo no início de sua carreira. No entanto, como será discutido posteriormente, Twombly manteve ligações diretas com a cena artística estadunidense em seu trabalho.

Mira Schendel nasceu em Zurique, Suíça, mas passou grande parte de sua infância e adolescência em Milão, onde frequentou um curso de arte livre, de 1930 a 1936, e, posteriormente, a partir de 1937, o curso de filosofia da Università Cattolica del Sacro Cuore, durante dois anos. Depois de se refugiar em vários países devido à sua origem judaica durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), ela acabou imigrando para Porto Alegre, no Brasil, onde começou a dedicar-se sistematicamente à produção artística. Em 1953, mudou-se definitivamente para São Paulo.

## CY TWOMBLY

Cy Twombly constitui parte de uma geração de artistas estadunidenses que surgiram logo após o Expressionismo Abstrato, juntamente com nomes como Jasper Johns (1930-), Robert Rauschenberg (1925-2008), Andy Warhol (1928-1987), contemporâneos aos europeus Joseph Beuys (1921-1986), Yves Klein (1928-1962) e Jannis Kounellis (1936-2017). Esses artistas alcançaram a maturidade nos dez anos que se seguiram à década de 50 e foram fundamentais para o desenvolvimento da arte.

Apesar de terem se distanciado do Expressionismo Abstrato, esses artistas incorporaram algumas das contribuições fundamentais desse movimento à arte pictórica de maneiras distintas. Dentre elas, destacam-se: a total liberdade na composição e no conteúdo, a ênfase no gesto espontâneo, a abertura do espaço pictórico e a valorização da tinta como essência da pintura. Além disso, todos esses artistas buscaram criar obras de maior dimensão, uma característica presente em artistas como Jackson Pollock (1912-1956) e Mark Rothko (1903-1970). Para o círculo de Cy Twombly, independentemente de estarem preocupados com o gestual, como Franz Kline (1910-1962),



ou com reflexões sobre espaço e cor, como Barnett Newman (1905-1970), a composição deixou de ser um dos principais critérios de qualidade. O que interessava a eles, naquele momento, era explorar de maneira nova o espaço do suporte utilizado, fosse ele uma tela ou um papel ou montagens tridimensionais (SZEEMANN [org.], 1987, p. 9).

Twombly trabalhou, assim, dentro de uma herança deixada pelo Expressionismo Abstrato. Suas primeiras experimentações com pinturas abstratas incentivaram-no a buscar uma forma simplificada máxima. A linha se tornou, como é evidente em muitas de suas obras, uma entidade expressiva e autônoma; sua obra não se destinava mais a representar algo, mas, sim, a ser um campo a ser explorado. Em seus primeiros trabalhos da década de 1950, é perceptível como a linha adquire uma nova expressividade, como podemos notar na imagem a seguir (figura 57), que apresenta linhas mais grossas de crayon por toda a extensão da composição, diminuindo a barreira entre desenho e pintura.

Embora Twombly tenha se baseado em muitos dos princípios estabelecidos pelo Expressionismo Abstrato em sua trajetória, ele o fez, como apontou o historiador da arte Kirk Varnedoe (1946-2003), de “forma anti-heroica” (VARNEDOE, 1994, p. 42). O artista subverteu o característico estilo explosivo ao reduzir seus gestos de maneira drástica. Ele também diferenciou camadas de cor por meio de nuances e evitou o uso de cores vibrantes, o que foi uma mudança significativa em relação a artistas como Pollock.

Em 1957, como mencionado anteriormente, Cy Twombly deixou Nova York para se estabelecer em Roma, momento no qual o Expressionismo Abstrato ganhava notoriedade mundial. O artista encontrou na cidade europeia uma forte conexão com a arte e cultura clássica, algo que muitos de seus colegas estadunidenses ignoravam. Essa mudança não ocasionou nenhuma quebra em sua produção; pelo contrário, a liberdade de um espaço pictórico, já adquirida, ganhou uma nova força dentro do ambiente mediterrâneo. Suas obras passaram a apresentar signos mais explícitos, presentes em tradições artísticas europeias: o artista incorporou o passado clássico em suas narrativas visuais, seja por meio de mitologias greco-romanas ou de pinturas renascentistas, invertendo a evolução da New York School, que havia abandonado completamente esses modelos (SMITH in SZEEMANN [org.], 1987, p. 15). Os títulos de seus trabalhos frequentemente fazem referência a lugares e escritores greco-romanos, como Dionísio, Adônis, Orfeu, Vênus, Arcádia e Safo (figura 58).

Como foi mencionado anteriormente, em Twombly, a linha não é vista apenas como um elemento compositivo, mas, sim, como um componente expressivo e autônomo. Desde o início da década de 1950, o artista se preocupou em desenvolver uma



Figura 57. TWOMBLY, Cy, *Tiznit*, alvaiade, pintura, crayon e lápis sobre tela, 135,9 x 189,2 cm, 1953, MoMA, Museu de Arte Moderna, Nova York.

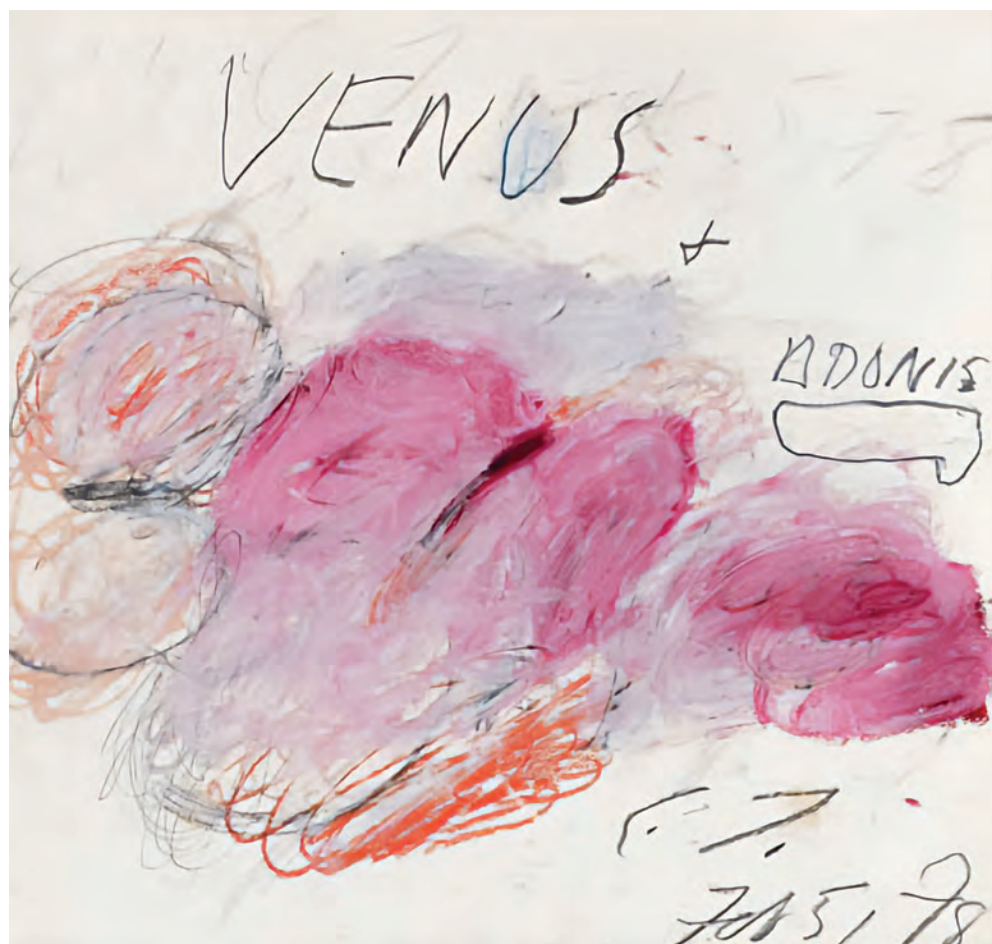


Figura 58. TWOMBLY, Cy, *Venus and Adonis (Vênus e Adônís)*, tinta à óleo, grafite, lápis e crayon sobre papel, 44,5 x 46,9 cm, 1978, Galeria Karsten Greve.

maneira única e pessoal de se expressar através de linhas. Essa busca por uma especificidade individual era também um dos pontos principais do Expressionismo Abstrato, mas para alcançar essa singularidade, Twombly passou a usar lápis grafite e gizes de cera de modo acentuado, não discriminando pintura e desenho. Seu uso frequente de sinais gráficos alterou a percepção tradicional da pintura e estabeleceu uma conexão central em seu trabalho. Como destacou a crítica de arte Roberta Smith (1948-):

Ao reduzir a pintura à sua essência - a marca e sua inevitável extensão, a linha - Twombly encontrou um modo visual capaz de registrar suas reações mais infinitesimais, tanto psicológicas quanto fisiológicas. E, como a marca gráfica abriu sua arte para a possibilidade de existir linguagem e escrita real dentro da pintura, ele articulou essas reações ainda mais especificamente (SMITH in SZEEMANN [org.], 1987, p. 13, tradução nossa)<sup>26</sup>.

A linha foi, desse modo, uma presença central na obra de Twombly, unindo, de maneira singular, a língua, a gráfica e a pintura. Suas pinturas se aproximaram, desse modo, da natureza de um desenho e vice-versa. Com o passar dos anos, Twombly passou a utilizar também, cada vez mais, frases longas ou poemas inteiros, bem como marcas gráficas que caracterizavam certos formatos ou superfícies. Em seu trabalho, as letras que surgiam por meio dessas marcas gráficas lembravam, de alguma forma, uma desordem infantil e um despojamento de economias formais (figura 59) (RIVKIN, 2018, p. 60).

Twombly obteve grande sucesso ao desmaterializar a expressividade e o conteúdo de linha, cor e volume em suas obras. Os signos, letras e rabiscos se contrapunham ou se misturavam com o espaço não preenchido da tela ou do papel. Ele conseguiu lidar com o vazio, as pausas e o espaço da superfície utilizada, algo a que me proponho aqui a enfatizar: ao invés de analisar seus grafismos, volto meu olhar para os espaços entre eles.

O artista chegou à noção de vazio a partir de suas experiências com o Expressionismo Abstrato e de sua passagem pela Europa, e, em especial, pelo contato com a obra do poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898), como aponta Varnedoe no trecho a seguir: “Twombly começou a ler Stéphane Mallarmé, o principal poeta da brancura vazia, logo após sua chegada em 1957, e a crescente autoconsciência de seu

26. Texto original: “By reducing painting to its essence - the mark and its inevitable extension, the line - Twombly found a visual mode capable of registering his most infinitesimal responses, both psychological and physiological. And, as the graphic mark opened his art to the possibility of language and actual writing within painting, he articulated these responses even more specifically”.





Figura 59. TWOMBLY, Cy, *Sem Título*, guache, lápis e crayon sobre papelão cortado irregularmente, 31 x 35,8 cm, 1957, Fundação Cy Twombly.

compromisso com a pintura monocromática branca ficou explícita em uma declaração que ele publicou alguns meses depois” (VARNEDOE, 1994, p. 27, tradução nossa)<sup>27</sup>.

Os experimentos tipográficos realizados por Stéphane Mallarmé no período modernista foram capazes de fazer com que seus leitores enxergassem tanto palavras, frases, sentenças, quanto os espaços em branco em seu entorno como elementos essenciais para a criação de significados (JACOBUS, 2016, p. 4). O autor francês utilizava o espaço como parte integrante do processo de sua escrita: ele explorava, em especial, a relação entre as palavras escritas e o vazio ao redor delas, como, por exemplo, no poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (*Um lance de dados nunca abolirá o acaso*), de 1897 (figuras 60 e 61).

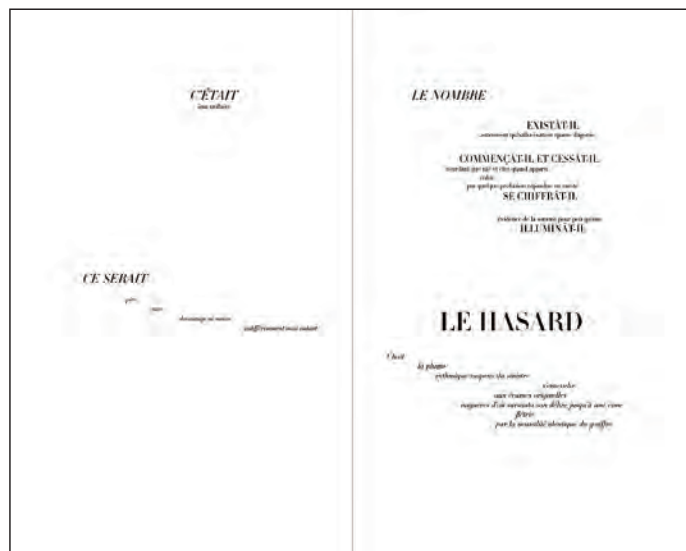
Nesse poema, Mallarmé adota uma estrutura inusual, em que as palavras são distribuídas de maneira não linear. O espaço em branco da página é utilizado para criar uma percepção de movimento e ritmo, levando o leitor a percorrer a página de um modo com o qual não estava habituado. Assim, o uso do espaço em branco em Mallarmé é mais do que uma mera ausência de texto, ele se torna um elemento poético em si mesmo, contribuindo para a construção de um significado, juntamente com as palavras escritas.

Twombly escreveria que o “branco pode ser o estado clássico do intelecto, ou uma área neo-romântica de rememoração – ou como a brancura simbólica de Mallarmé” (TWOMBLY apud RIVKIN, 2018, p. 81, tradução nossa)<sup>28</sup>. Influenciado, desse modo, por Mallarmé, e pelo Expressionismo Abstrato, o artista estadunidense começou a trabalhar deixando áreas não preenchidas no papel ou na tela, renovando e ampliando seus significados.

Para tanto, em muitas ocasiões, ele utilizava linhas e letras em um espaço branco, que frequentemente eram apagadas pelo próprio artista com tinta branca (figura 62). Em diversos trabalhos, ele raspava ou eliminava parte da tinta da superfície da tela, deixando para trás vestígios e traços que lembrassem a presença do gesto original. Assim como ele apagava e raspava partes da superfície da tela, ele também reexaminava e retrabalhava seus próprios gestos e traços, gerando uma obra que tratava tanto do processo de criação, quanto do resultado final.

27. Texto original: “Twombly had begun reading Stéphane Mallarmé, the prime poet of empty whiteness, shortly after his arrival in 1957, and the increasing self-consciousness of his commitment to white monochrome painting was made explicit in a statement he published a few months later”.

28. Texto original: “Whiteness can be the classic state of the intellect, or a neo-romantic area of remembrance—or as the symbolic whiteness of Mallarmé”.



↑  
 Figura 60. MALLARMÉ, Stéphane, trecho do poema  
*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados  
 nunca abolirá o acaso), 1897, publicado pela primeira vez na  
 Revista Cosmopolis, no 17.

↓  
 Figura 61. MALLARMÉ, Stéphane, trecho do poema  
*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (Um lance de dados  
 nunca abolirá o acaso), 1897, traduzido por Haroldo de  
 Campos (MALLARMÉ in CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI  
 [orgs.], p. 168-169, 1980)

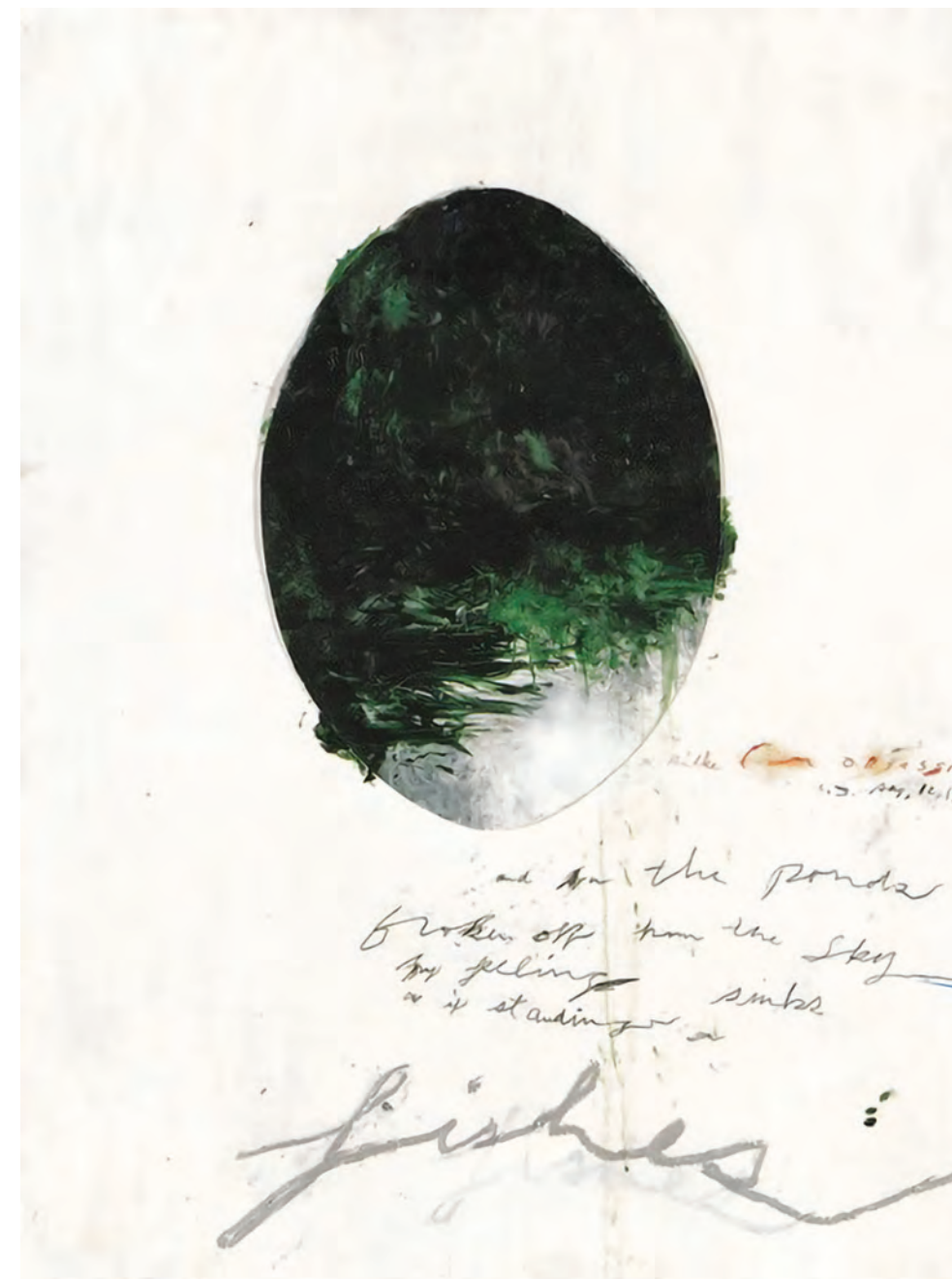


Figura 62. TWOMBLY, Cy, *Sem Título*, tinta acrílica, tinta à  
 óleo, grafite sobre papel, 201 x 150 cm, 1985, Fundação  
 Cy Twombly.



O artista reforçava um espaço monocromático através do uso sistemático da tinta branca, criando uma presença que se relacionava tanto com os traços que ele criou no suporte, quanto com o próprio espaço vazio. O vazio em Twombly não era somente um espaço sem matéria, mas também um vazio que evocava todos os gestos anteriores e que estabelecia um diálogo com cada momento presente.

#### MIRA SCHENDEL

Após se instalar em Porto Alegre, logo depois de sua mudança para o Brasil, Mira Schendel começou a produzir obras (figura 63), que, assim como conclui Maria Eduarda Marques, notoriamente faziam referência ao artista italiano Giorgio Morandi (1890-1964), com cuja obra ela possivelmente teve contato durante sua estadia na Itália. Esses trabalhos eram compostos por naturezas-mortas pintadas com cores mais escuras, buscando capturar a tutilidade dos objetos representados. Assim como Morandi, Schendel representava figuras recorrentes, como copos e garrafas (MARQUES, 2011, p. 14).

Em São Paulo, a artista desenvolveu uma relação próxima com o movimento da arte concreta nas décadas de 1950 e 1960. A arte concreta surgiu no Brasil na década de 1950, em um contexto de efervescência cultural e busca por uma arte moderna. Caracterizou-se principalmente pela ênfase na geometria, na racionalidade e na objetividade, refletindo a influência das correntes artísticas internacionais, como o construtivismo e o suprematismo. A arte concreta buscava, sobretudo, romper com a subjetividade e a expressividade do modernismo anterior, valorizando a precisão técnica e uma clareza formal.

Schendel participou da exposição inaugural do Grupo Ruptura, em 1952, considerado um dos principais grupos da arte concreta no Brasil, como também da Exposição Nacional de Arte Concreta, em 1956, e da Mostra de Arte Moderna, em 1957, eventos fundamentais na definição da estética moderna no país. Além disso, Schendel também teve contato com a obra de artistas como Max Bill (1908-1994) e Josef Albers (1888-1976), referências do movimento internacional da arte concreta.

Como retoma Marques, embora Schendel tenha sido influenciada por artistas e ideias associados à arte concreta, ela nunca se considerou uma artista concreta, como também nunca se filiou a esse movimento. Sua obra se diferencia das características mais rígidas da arte concreta, pois, além de explorar uma ampla gama de meios e materiais, ela também incorporou elementos linguísticos.

Apesar disso, seu trabalho surge em meio a esse movimento e é por ele impactado. Sua produção é independente, mas, ainda assim, alimenta-se dessas influências.



Figura 63. SCHENDEL, Mira, *Sem Título*, tinta à óleo sobre tela, 53,3 x 64,6 cm, 1953, MAC-USP.

Do movimento concreto, a artista se apropriou, sobretudo, da abstração, iniciando um “processo de simplificação da linguagem pictórica” (MARQUES, 2011, p. 16), já no início da década de 1950. No entanto, nessa fase inicial de abstração, Schendel não utiliza uma organização geométrica rígida como a dos artistas concretos. Pelo contrário, suas formas são irregulares e não possuem nenhum compromisso com um rigor geométrico (figura 64). Como observou o poeta Haroldo de Campos (1929-2003):

(...) [a obra de Schendel não possui uma] geometria da ostentabilidade, como ocorre no quadro concreto, onde existe a manifestação das cores primárias, onde domina, obviamente, o elemento óptico... Ao invés de ser óptico, trata-se de *cosa mentale*, quer dizer, é uma geometria para ser percebida não apenas pela ostensibilidade óptica, mas pela reflexão interior (CAMPOS apud MARQUES, 2011, p. 17).

Na década de 1960, Schendel introduziria uma nova dimensão espacial em sua obra: o vazio. Embora formas geométricas ainda estivessem presentes, nesses trabalhos havia também uma interação entre o vazio e elementos que o penetrassem ou o circundassem. Na obra a seguir (figura 65), por exemplo, o retângulo ao lado superior direito da composição dialoga com o restante do espaço da pintura, preenchido uniformemente com uma única cor de tinta. São dois campos monocromáticos, “vazios”, nos quais não há nenhum outro elemento, a não ser as cores e a forma geométrica escolhidas pela artista. No retângulo superior direito, há mesmo o desaparecimento ou um “esvaziamento” da textura da juta, através do condensamento da tinta realizado pela artista.

A partir de 1964, a artista passou a se concentrar em trabalhos realizados sobre papel, que se tornaram uma característica marcante de sua produção e a posicionaram como uma das figuras centrais da arte contemporânea brasileira. Como assinalou a crítica de arte Sônia Salzstein, os primeiros anos do decênio de 1960,

(...) radicalizariam o dado corpóreo das pinturas de Mira, renunciando a superação de problemas compositivos em direção à intuição de um espaço difuso e envolvente, na verdade em direção a uma experiência espaço-temporal. As telas adquiririam impressionante materialidade (com o acréscimo de materiais diversos da mistura das tintas) e os elementos visuais iriam se reduzir a um mínimo - linhas horizontais e verticais, ou passagens quase imperceptíveis de tons e texturas (SALZSTEIN, 2007, p. 42).

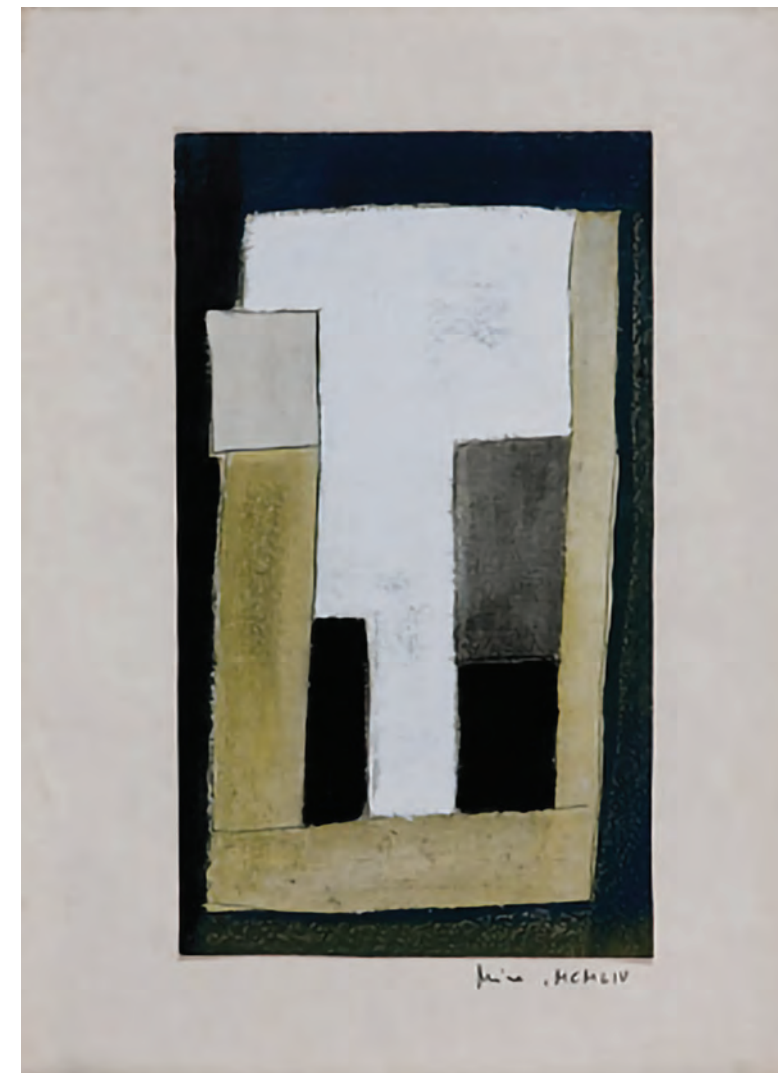


Figura 64. SCHENDEL, Mira, *Sem Título*, nanquim, grafite e guache sobre papel, 34 x 24 cm, 1950, Itaú Cultural.



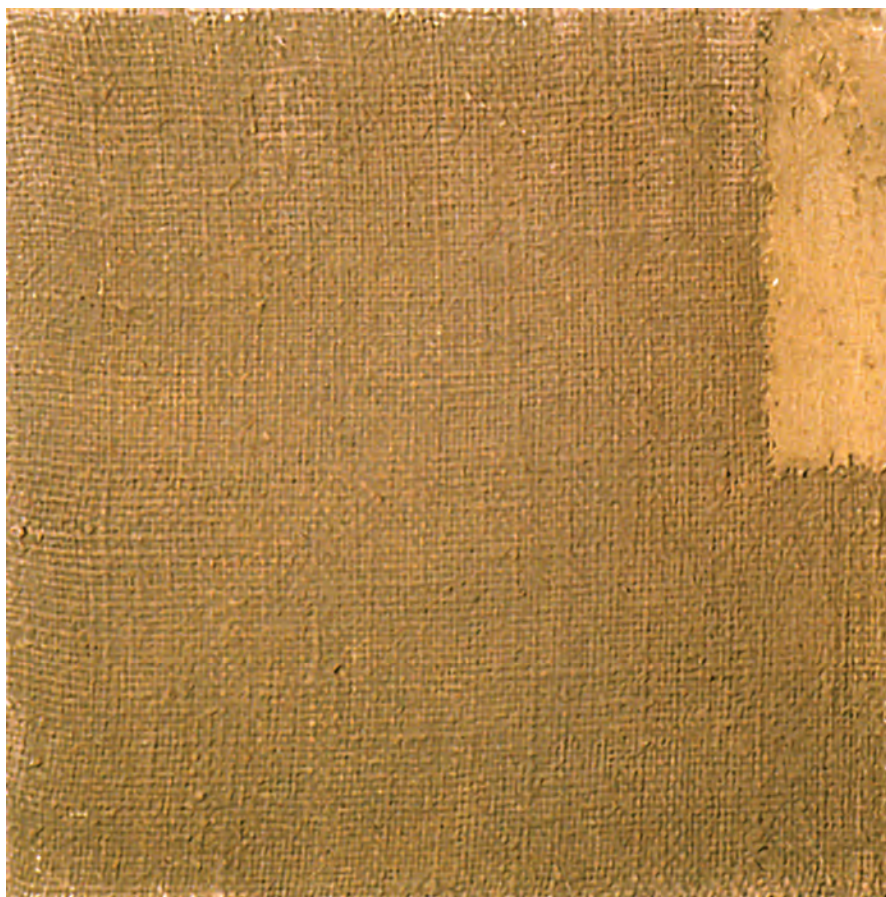


Figura 65. SCHENDEL, Mira, *Sem Título*, têmpera sobre juta, 30 x 30 cm, 1960, Itaú Cultural.

Schendel produziria, nesse período, entre 1964 e 1967, a série *Monotipias* (figuras 66 e 67), cerca de 2000 desenhos em tinta à óleo sobre finíssimos papéis japoneses, trabalhos nos quais se ampliava o espaço vazio com as marcas feitas pela artista. É nessa série que centrarei agora minha pesquisa sobre o vazio, elemento de grande importância na composição de muitos de seus trabalhos, como ela comenta a seguir: “Eu diria que a linha, na maioria das vezes, apenas estimula o vazio. Não estou certa [de] que a palavra estimular esteja correta. Algo assim. De qualquer modo, o que importa na minha obra é o vazio, o vazio em atividade” (SCHENDEL apud MARQUES, 2001, p. 29).

No relato a seguir, a artista comenta quando surgiu a ideia para a série:

(...) uma vez eu ganhei um papel japonês finíssimo aos montes. Certo tempo depois, comecei a mexer com aquele papel, mas não dava porque ele rasgava, não aguentava água, não aguentava isso, não aguentava aquilo. Finíssimo. Aí, conheci uma moça que fazia monotipia e imaginei que, se usasse a técnica da monotipia – não visando a monotipia, mas simplesmente pela razão prática de não rasgar o papel cada vez que eu o manuseasse –, poderia desenhar em cima dele (SCHENDEL apud SALZSTEIN, 1996, p. 8).

Como pode-se notar na fala de Schendel, o trabalho em cima daqueles frágeis papéis surgiu de modo despretenso, à medida que a artista aprendia a lidar com sua materialidade. Não se sabe exatamente a composição das folhas, mas certamente não eram feitas de fibras de amoreira, pois estas não rasgariam, mas certamente trata-se de páginas que, às centenas, servem de suporte para a prática da caligrafia escolar dos orientais.

Assim, como a natureza do próprio papel era frágil, a ação da artista sobre ele era rápida e certa, com poucos, mas decisivos traços sobre seu espaço. O vazio de toda a superfície restante do papel era, pois, ativado por essas marcas da artista, tornando-se ele, desse modo, parte atuante da composição do trabalho. O vazio em Schendel é dinâmico e participativo. A ênfase na ideia de ação ou potencialização de um campo vazio dentro desses trabalhos, feitos através da técnica da monotipia, continuaria mesmo quando a artista introduziu, neles, elementos da linguagem, como letras, palavras, frases e pensamentos soltos (figuras 68 e 69), que rememoram, assim como em Twombly, o trabalho de Mallarmé.

Tal uso da linguagem em Schendel nas *Monotipias* pode estar associado à poesia concreta, como relata Taisa Palhares, no trecho a seguir:

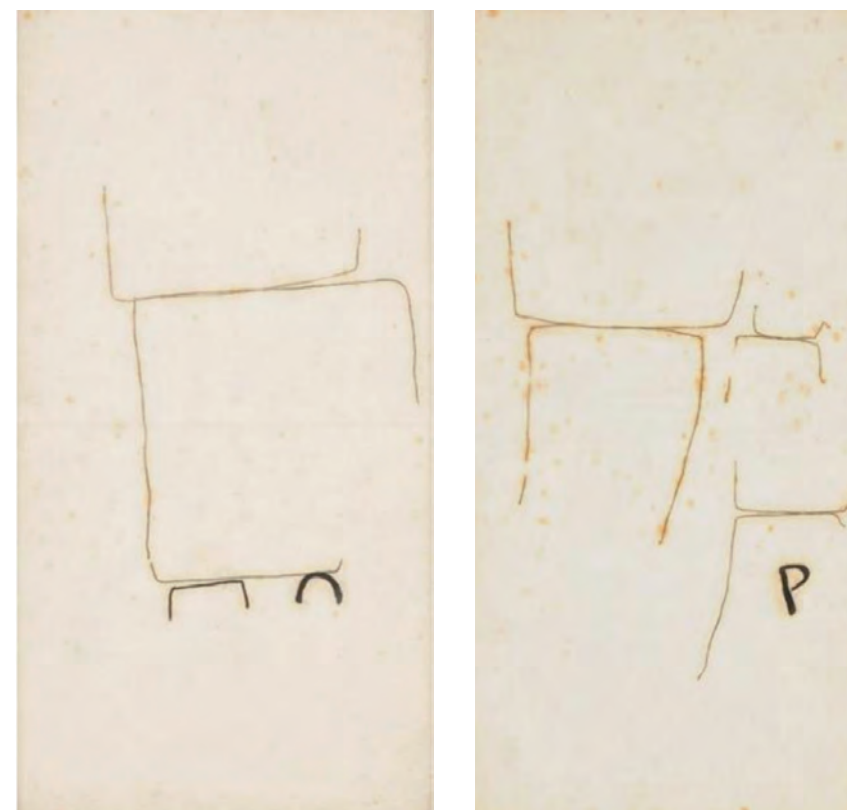
Schendel estabeleceu, a partir de 1966, por intermédio de Haroldo de Campos, um rico diálogo com o filósofo Max Bense, um dos principais teóricos do movimento concretista, e com a semióloga Elisabeth Walther, figuras importantes no meio artístico e intelectual brasileiro naquele momento. Essa aproximação já pode ser entrevista no uso imagético e espacial da escrita na *Monotipias*, em que a artista experimenta, com o *verso* e o *reverso* da linguagem, em textos visuais que se movem em um campo bidimensional no qual letras e palavras são transformadas em acontecimentos sobre o plano e não mais sobre a linha, cuja “redução gráfica”, segundo Bense, “suspende a estrutura linguística em favor da pictórica” (PALHARES in BARSON; PALHARES [orgs.], 2014, p. 15).

Podemos inferir que a linguagem não é apenas um meio para a leitura, mas também é uma parte integrante da obra. Embora a escrita geralmente evoque uma sonoridade, o trabalho de Schendel tem um efeito oposto, pois um silêncio imponente permeia todas as suas obras. Como analisa o crítico de arte e historiador Rodrigo Naves, há, em Schendel, “um trabalho que não estimula o falar, [que] impõe um recolhimento contemplativo”. Naves enxerga ainda “um silêncio monumental no qual pesa toda a gravidade em seus trabalhos, as palavras pesam e o silêncio toma o seu lugar, silenciando” (NAVES in SALZSTEIN, 1996, p. 63).

Mira Schendel continuaria com suas indagações sobre a transparência e sobre a linguagem em outras séries de trabalhos posteriores, como seus *Objetos Gráficos* – realizados a partir de 1967 – (figura 70), ou, ainda, sua instalação, de 1969, *Ondas Paradas de Probabilidade* (figura 71).

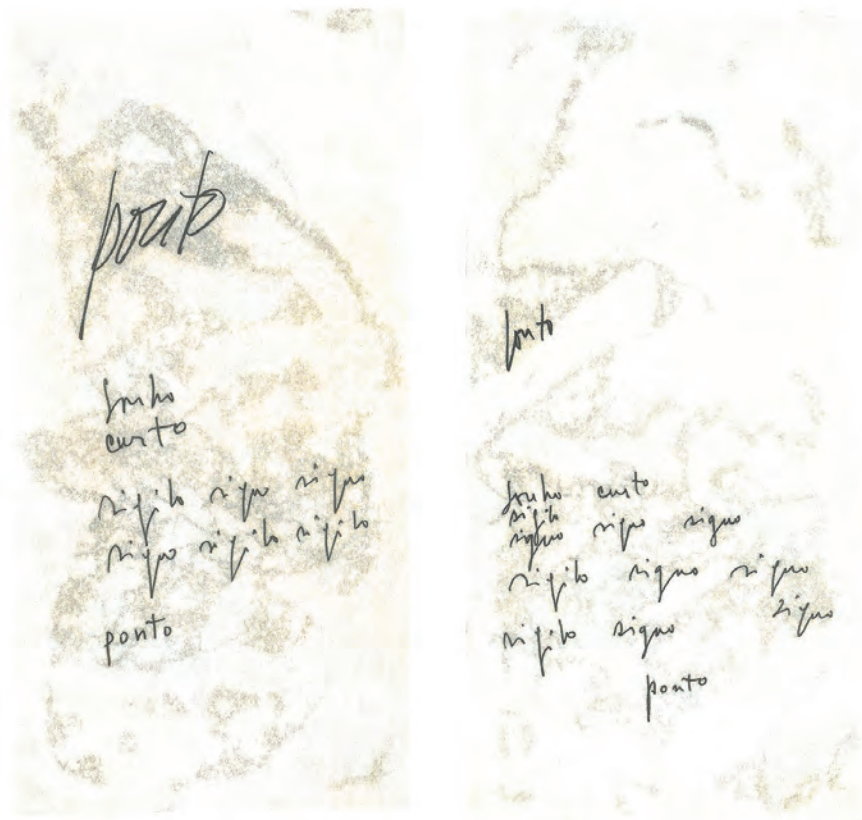
Os *Objetos Gráficos* foram criados usando o mesmo papel da série *Monotipias*. A artista dispôs letras manuscritas ou tipos impressos sobre o papel, que era, então, prensado entre duas grandes chapas de acrílico. Essas chapas eram suspensas por fios de nylon no teto, afastadas da parede e podiam ser vistas pelos dois lados. Essas obras são marcadas pela ocupação por letras, palavras ou repetições quase total do espaço, com poucos vazios.

Nessa série, o interesse da artista não era tanto sobre o vazio deixado no suporte, mas, sim, sobre a descoberta de sua transparência. Ela buscava explorar essa propriedade do material e, com isso, desafiar a ideia convencional de frente e verso. São trabalhos que têm muitas palavras e muitas frases, porém, como comentou o historiador da arte e curador Pérez-Oramas, seus textos são “legíveis porém ininteligíveis – em outros termos, puramente visuais e, enquanto tais, intraduzíveis” (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 33). E como a própria artista comentou: “(...) descobri o acrílico,



Figuras 66 e 67. SCHENDEL, Mira, *Sem Título*, monotipia a óleo sobre papel japonês, 46,5 x 24,5 cm (cada), 1964, Coleção Particular.





Figuras 68 e 69. SCHENDEL, Mira, *Sem Título*, monotipia a óleo sobre papel, 47 x 23 cm (cada), 1964-1965, Hauser & Wirth, NY.



Figura 70. SCHENDEL, Mira, *Objeto Gráfico*, letraset e óleo sobre colagem de papel entre duas placas de acrílico, 100 x 100 cm, 1967-68, Coleção Particular.

que parece oferecer as seguintes virtualidades: a) torna visível a outra face do plano, e nega portanto que o plano é plano; b) torna legível o inverso do texto, transformando portanto o texto em antitexto (...)” (SCHENDEL apud NAVES in PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 58). Assim, ainda que houvesse linguagem em muitos de seus trabalhos, esses não possuíam como objetivo primeiro a leitura; eram estruturas compositivas fundamentais em diálogo contínuo com as chapas acrílicas e com os papéis japoneses.

A instalação *Ondas Paradas de Probabilidade* é constituída por fios de nylon pendentes do teto ao chão, pendurados em grades quadriculadas. Schendel compreendia o trabalho, como comenta Isabel Whitelegg, como um “silêncio visual” ou a “visibilidade do invisível” (WHITELEGG in BARSON; PALHARES [orgs.], 2014, p. 47). O vazio é enfatizado principalmente pela transparência do fio de nylon utilizado na sua criação. A partir de diferentes ângulos de visão, o fio pode se tornar invisível ao olho do espectador, além dos espaços que surgem entre cada um deles. Esse efeito confere à obra uma sensação de leveza, tornando ainda mais evidente a relação entre o espaço expositivo e o vazio que o circunda.

Vimos então que pelo manuseio do papel finíssimo japonês, com a transparência própria de sua materialidade, pelo fio de nylon invisibilizado, Schendel lidou com a questão do vazio, em especial a partir da série *Monotipias* realizada desde a década de 1960. São obras que apresentam cores sutis, traços mínimos e uma composição descentralizada, que privilegia e reforça o espaço intencionalmente não preenchido por tinta pela artista.

#### CY TWOMBLY E MIRA SCHENDEL

Uma tentativa de se aproximar as obras de Mira Schendel e Cy Twombly se fundamenta não somente no fato de haver evidentes paralelismos estilísticos formais entre seus trabalhos, como baseia-se também na exploração que ambos fizeram de alguns elementos, dentre os quais, nomeadamente, formas, espaços não utilizados da superfície, expressões e linhas. E como, mesmo com o uso de palavras, letras, ainda assim, trabalharam igualmente com a ideia do vazio.

Tanto nos trabalhos de Mira Schendel, quanto nos de Cy Twombly, a questão do vazio é frequentemente presente, mostrando semelhanças especialmente no que se refere ao espaço não utilizado no suporte pictórico, à linguagem e à afinidade com o campo plástico do desenho. Analisarei algumas obras bidimensionais de ambos os artistas, relacionando e contrastando os caminhos que escolheram para compor seus trabalhos.



Figura 71. SCHENDEL, Mira, *Ondas paradas de probabilidade*, fios de nylon, 1969, montagem para a 22ª Bienal Internacional de São Paulo.



Figura 72. SCHENDEL, Mira, *Sem Título*, monotipia a óleo sobre papel, 47 x 23 cm, 1964, LURIXS: Arte Contemporânea.

Como ressaltado previamente, ambos os artistas lidaram, de modo recorrente, com a linguagem em seus trabalhos. Seus principais trabalhos e séries foram produzidos ao longo das décadas de 1960 e 1980, quando a questão da linguagem se tornou significativa na cultura do Ocidente, devido, sobretudo, ao papel central desempenhado pelo pós-estruturalismo, pela semiótica e, também, pela filosofia da linguagem. Seria, entretanto, somente após os anos de 1950, que a escrita se destacaria efetivamente nas artes visuais: o Surrealismo e a sua escrita automática (na qual, o autor escreve através de seu inconsciente), juntamente com certo interesse pelo Oriente, tornou a palavra escrita algo relevante em obras do Expressionismo Abstrato. Eles realizaram suas obras

(...) em uma época marcada pelo recurso aos modelos linguísticos para a compreensão do mundo, um período no qual muitos intelectuais - antropólogos, cineastas, filósofos, sociólogos e psiquiatras - fizeram da linguagem um paradigma do pensamento e do próprio mundo. Tais pensadores reagiam contra o substancialismo que havia colocado, no princípio do século XX, as ideias de organismo, de mecanismo e de seleção natural como modelos explicativos de realidade (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 12).

Embora, tanto Twombly, como Schendel tenham refletido, com maior ou menor intensidade, tal contexto referido, e tenham tratado a escrita de modo similar em seus trabalhos, ainda assim, podemos destacar algumas particularidades de cada artista.

Dentro de sua série “Monotipias”, Mira Schendel (figura 72) utilizou-se de vários traços, indiciando “escritas”, letras, palavras e, até mesmo, frases. Como ressaltou Ricardo Fabbrini, tais signos, em Schendel, “(...) são discretos, diminutos, um momento mori de comedimento oriental. As suas grafias, todavia, não são poemas, mas a figuração de um estado anterior ao nascimento das línguas, um regresso ao in nato das letras, dos algarismos e de suas primeiras conexões” (FABBRINI, 2015, p. 152). Sua linguagem gráfica, portanto, muitas vezes, não possuirá nem sintaxe ou lógica, sendo, de certo modo, um gesto furtivo e uma escrita automática, posicionando-se, assim, como afirmação e negação do ser.

A escrita que aparece em Twombly (figura 73) será, muitas vezes, ilegível, pois, como assinalou Fabbrini, sua significação não está exatamente em sua função comunicativa, mas, sim, em seu significante (FABBRINI, 2015, p. 155). Seus traços originam-se, intencionalmente, de gestos desajeitados, inábeis, rememorando gestos infantis, como fora abordado anteriormente na pesquisa. Os grafismos de Twombly rompem,



pois, com a causalidade e a linearidade da escrita do Ocidente, e, conseqüentemente, com o caráter figurativo e narrativo de muitas pinturas ocidentais.

A abordagem do assunto da linguagem, portanto, tanto nas obras de Mira Schendel, como nas de Cy Twombly, embora contenham suas próprias particularidades, concentra-se em escritos que, como foram analisados, não são, códigos a serem decifrados, enquanto escritas ou representações figurativas, mas, sim, são, nas palavras de Fabrini:

(...) signos in status nascendi, línguas em estado anterior ao nascimento da proposição ou da figuração. São arquiescrituras, como o signo nascituro de Mira Schendel, a língua larvar em Cy Twombly. Esses artistas não intentaram emular a escrita alfabética ou ideográfica, mas inseminar a gravura ou pintura, com o caráter pictográfico resultante da rasura da escrita (FABBRINI, 2015, p. 157).

Falando sobre Schendel e Léon Ferrari (1920-2013) (mas aqui utilizo esse trecho para falar sobre Twombly também), Pérez-Oramas comenta que

(...) nos vemos diante de textos opacos, feridos, fragmentados, sinais obsessivos, letras abandonadas, delirantes, solitárias. No final, não é a linguagem que reluz através deles, e sim a escritura - seja ela abstrata ou textual, alfabética ou arquitetônica, deformada ou infinitesimal, nominal ou transitiva - e, acima de tudo, o seu corpo: o gesto gráfico (PÉREZ-ORAMAS, 2010, p. 16).

Em relação à questão do vazio, ele aparece, em inúmeras vezes, nas obras dos dois artistas, como contraponto a essa escrita (ou não-escrita); o vazio será, no trabalho de ambos, o elemento que abarca e que dialoga com essas palavras, com essas escrituras soltas em seu espaço. É certo que os caminhos pelos quais eles chegaram a esse vazio foram diferentes, mas, ainda assim, eles se relacionam e se assemelham de modo notável.

Twombly chega a esses vazios, sobretudo, pelo apagamento, pelo uso da tinta branca e pela raspagem dessa mesma tinta. Vemos, em seu trabalho, várias camadas de tinta em uma superfície inteiramente preenchida, mas, ainda assim, apagada. Em *Apollo and the Artist (Apolo e o Artista)* (figura 74), temos vários indícios de espaços, de rabiscos, de pinceladas, anteriormente feitos, mas, que, na obra final, foram apagados ou sobrepostos por uma nova camada de tinta branca.

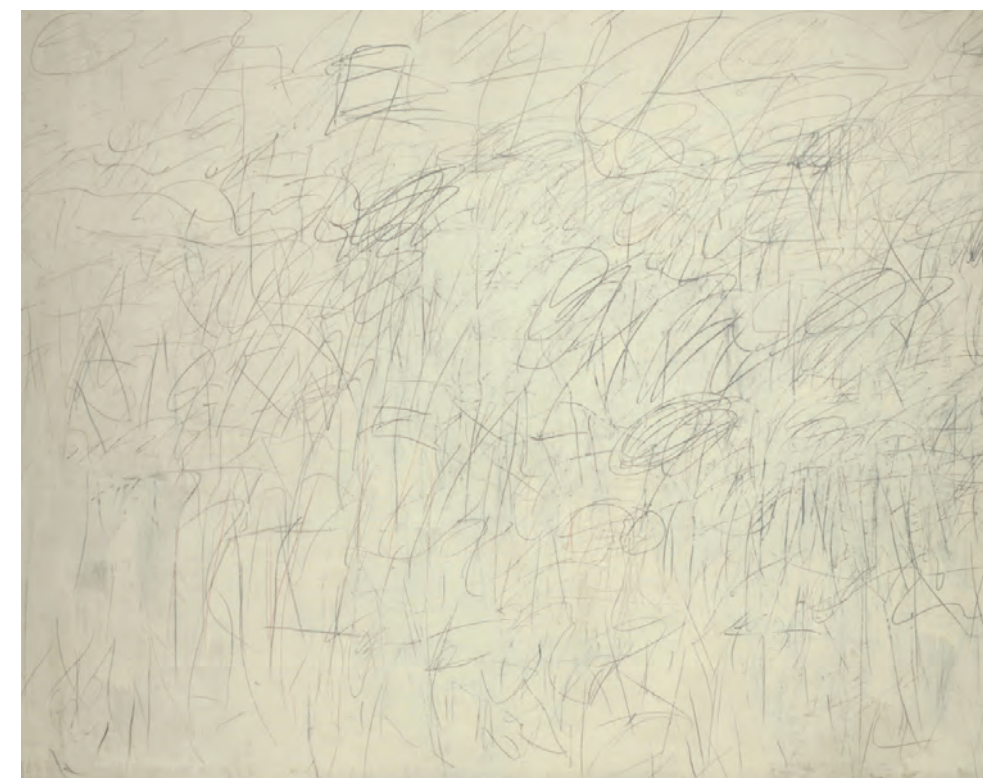


Figura 73. TWOMBLY, Cy, *Academy (Academia)*, tinta para casa à base de óleo, lápis, lápis de cor e pastel sobre tela, 191,1 x 241 cm, 1955, MoMA, Museu de Arte Moderna, Nova York.



Schendel chega ao vazio pelo uso do papel caligráfico japonês, que, com a delicadeza de sua espessura, deixa as poucas marcas feitas pela artista sobre ele, flutuarem em um espaço transparente indefinido, como observamos no trabalho a seguir (figura 75). Assim como em Twombly, o espaço vazio do suporte (que, no caso de Schendel, não é preenchido) interage e se contrapõe ao gesto da artista. Por fim, é interessante perceber que, ainda que tenham trabalhado em lugares tão diferentes, e fazendo caminhos inversos (Twombly, da América do Norte para a Europa, e Schendel, da Europa para a América do Sul), suas obras apresentam muitos pontos de encontro, ainda que com suas especificidades.



Figura 74. TWOMBLY, Cy, *Apollo and the Artist* (Apolo e o Artista), tinta à óleo, crayon, lápis e colagem sobre papel, 142 x 128 cm, 1975, coleção particular.



---

## ENTRE VAZIOS

Figura 75. SCHENDEL, Mira, *Sem Título*, monotipia a óleo sobre papel, 47 x 23 cm, 1964, Gomide & Co.

A última série, *entre vazios*, é composta por fotografias digitais, feitas com uma câmera Nikon D3200, entre os anos de 2021 e 2022, nas cidades de São Paulo e Poços de Caldas. Em São Paulo, apresento imagens do centro da cidade, em momentos diferentes do dia, além de retratos que fiz dos meus pais e do quarto de hotel onde permaneceram enquanto visitavam a cidade. Já em Poços de Caldas, novamente faço fotografias das Termas Antônio Carlos, um dos principais edifícios da cidade, inaugurado em 1931.

Assim como nas outras séries, editei as imagens no *Adobe Photoshop*, alterando suas dimensões, em função do que gostaria de ressaltar em cada composição, como céus, sombras ou janelas. Modifiquei também o contraste, diminuindo-o nas fotografias feitas em São Paulo, para aumentar o enfoque sobre os céus da cidade, com seus tons acinzentados, que complementam as cores dos edifícios e aumentando-o em Poços de Caldas, para enfatizar os reflexos e espaços intervalares.

Ainda que em cidades diferentes, com dimensões completamente diferentes, busquei enfatizar em todas as fotografias desta série os entre espaços e o silêncio, que, como vimos em Cage, é também uma outra forma de vazio. As composições ressaltam a ideia de um vazio, especialmente por meio de gradações sutis de tons acinzentados, que podem aparecer em neblinas, que encobrem a cidade e fazem desaparecer seus prédios ou, ainda, de vidros embaçados, que não permitem ver completamente o que há além deles. Os vazios surgem também delimitados pelas extremidades de janelas ou, ainda, por pilares de um edifício.

As fotografias dessa série trabalham igualmente com a ideia de entre espaços, algo que permeia a noção de *ma*, como mencionado anteriormente. Em algumas das imagens, temos a justaposição de reflexos, que criam novos planos e áreas tonais, tal como aconteceu com a sobreposição de papéis na série *paisagem interior*. São espaços que, ao falarem do através, do entremeio, criam novas perspectivas e informações sobre o que foi fotografado. São espaços, assim, repletos de possibilidades.



































Figura 76 a 98. Série *entre vazios*, dimensões variadas, fotografia digital, 2021-2022.

## BIBLIOGRAFIA

---

AVANCINI, Atilio; HASHIMOTO CORDARO, Madalena; OKANO, Michiko (orgs.). *Conceitos estéticos: do transtemporal ao espacial na arte japonesa*. Guarulhos: EFLCH-UNIFESP, 2021.

BACELLAR, Rafael Andrino. *Hiatos: uma investigação sobre aspectos do Zen Budismo aplicados à improvisação na música contemporânea*. 191 f. Dissertação de mestrado (Mestrado em Música) - Universidade de Brasília. 2019.

BARSON, Tanya; PALHARES, Taisa (orgs.). *Mira Schendel*. Porto, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014.

BROUSSE, Didier. Le cœur immobile des choses. *Camera*, Paris, jul. 2015. Disponível em: [https://static1.squarespace.com/static/534d3e73e4b0626384c1be3e/t/563a2be8e4b0cfc45854ca0a/1446652904092/CAMERA+N1o\\_MONTAGE\\_LEE.pdf](https://static1.squarespace.com/static/534d3e73e4b0626384c1be3e/t/563a2be8e4b0cfc45854ca0a/1446652904092/CAMERA+N1o_MONTAGE_LEE.pdf). Acesso em: 19 mar. 2023.

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; PIGNATARI, Décio (orgs.). *Mallarmé*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

CAUQUELIN, Anne. *Frequentar os Incorporais*. Tradução: Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008.

FABBRINI, Ricardo. Pintura e Escrita. *Almanaque Rapsódia*, São Paulo, n. 9, p. 151-160, 2015.

GARCIA, Gabriela. John Cage e o Zen Budismo. *Zumbido*, 2019. Disponível em: <https://medium.com/zumbido/john-cage-e-o-zen-budismo-db909e805a3f>. Acesso em: 12 de abr. de 2023.

GREENWALD, Lauren. Lost Time and Potential Energy in the Photography of Jungjin Lee. *Exposure Magazine*, Nova York, set. 2018. Disponível em: <https://medium.com/exposure-magazine/lost-time-and-potential-energy-in-the-photography-of-jungjin-lee-e303e4f22f47>. Acesso em: 20 mar. 2023.

HAMAYA, Pedro. *Paisagens Flutuantes*. 259 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2016.

HARA, Kenya. *White*. Zurique: Lars Müller, 2009.

IZUTSU, Toshihiko. The elimination of colour in Far Eastern art and philosophy. In: OTTMAN, Klaus (org). *Color symbolism: six excerpts from the Eranos Yearbook 1972*. Dallas: Spring Publications, 1994. p. 167-195.

JACOBUS, Mary. *Reading Cy Twombly : poetry in paint*. Princeton: Princeton University Press, 2016.

KAJIOKA, Miho. Interview with Alternative Process photographer Miho Kajioka. *Monovisions, Black & White Photography Magazine*, Los Angeles, mai. 2015. Disponível em: <https://monovisions.com/interview-with-miho-kajioka/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

KOSTELANETZ, Richard (org.). *John Cage, Writer*. Nova York: Cooper Square Press, 1993.

LAGOA, Beatriz. Mira Schendel: um Lugar sobre a Vacuidade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 29, p. 97-107, jun. 2015.

LEE, Jungjin. *Echo*. Leipzig: Spector Books, 2018.

LÒPEZ, Eduardo Alva. All you need to know about Chinese Landscape Paintings. *Kooness Magazine*, Milão, mar. 2020. Disponível em: <https://www.kooness.com/posts/magazine/the-history-of-chinese-landscape-painting>. Acesso em: 31 mar. 2023.

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

MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel, pintora*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2011.

NELSON, Amelia. *Contemporary Landscape Photography: Dissolving Boundaries in Jungjin Lee's Wind Series*. 58 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – University of Missouri, Columbia. 2006.

NITSCHKE, Günter. Ma: Place, Space, Void. *Kyoto Journal*, Quioto, n. 8, 1988. Disponível em: <https://kyotojournal.org/culture-arts/ma-place-space-void/>. Acesso em: 26 mar. 2023.

OKANO, Michiko. Ma – A Estética do “Entre”. *Revista USP*, São Paulo, v. 100, p. 150-164, dez./jan./fev. 2013-2014.

OKANO, Michiko. *Ma: entre-espço da comunicação no Japão. Um estudo acerca dos diálogos entre Oriente e Ocidente*. 195 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2007.

PÉREZ-ORAMAS, Luis. *León Ferrari e Mira Schendel: o Alfabeto Enfurecido*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

RIVKIN, Joshua. *Chalk: the art and erasure of Cy Twombly*. Brooklyn: Melville House, 2018.

ROBERTS, Sarah. White Painting [three panel]. *Rauschenberg Research Project, San Francisco Museum of Modern Art*, São Francisco, jul. 2012. Disponível em: <http://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/>. Acesso em: 21 abr. 2023.

SALZSTEIN, Sônia. À Espreita, na superfície da linguagem. *ARS*, São Paulo, vol. 5, n. 9, p. 37-45, 2007. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2982/3672>. Acesso em: 23 abr. 2023.

SALZSTEIN, Sônia Goldberg (org). *No vazio do mundo: Mira Schendel*. São Paulo: Marca d'Água, 1996.

SANTOS, Rodrigo. *A Retórica do Silêncio e o Silêncio da Retórica: um enfoque sobre os atributos retóricos do silêncio na música de John Cage*. 160 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2018.

STOCKLER, Leonardo. O Silêncio do Som: o Budismo Zen e a Música de Vanguarda. *Sacrilegens*, Juiz de Fora, v. 16, n. 2, p. 144-165, 2019.

SZEEMANN, Harald (org.). *Cy Twombly: Paintings, Works on Paper, Sculpture*. Munique: Prestel Verlag, 1987.

THE DEVELOPMENT of Landscape Painting in China through the Tang Dynasty (618-906). *Asian Art Museum*, São Francisco, [s.d]. Disponível em: <https://education.asianart.org/resources/the-development-of-landscape-painting-in-china-through-the-tang-dynasty-618-906/>. Acesso em: 1 abr. 2023.

VARNE DOE, Kirk. *Cy Twombly: a Retrospective*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1994.

YAMAMOTO, Masao. Visual Haiku. *LensCulture*, Amsterdã, 2019. Disponível em: <https://www.lensculture.com/articles/masao-yamamoto-visual-haiku#>. Acesso em: 26 mar. 2023.



## FICHA TÉCNICA

Formato	20 x 25 cm (fechado)
Miolo	Pólen Soft 80g/m <sup>2</sup>
Capa dura	
Número de páginas	172
Tipografias	Silva text e Elza, desenvolvidas por Daniel Sabino, Blackletra Type Foundry

Projeto gráfico, diagramação e capa por Calixto Comporte Amaral.

Impresso na Gráfica Imprima São Paulo no verão de 2024.

