



**UNIVERSIDADE ESTADUAL
PAULISTA CAMPUS DE BAURU**



**FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
BACHARELADO EM ARTES VISUAIS**

**ENSAIO PARA UMA FISSURA:
DA SUPERFÍCIE À PROFUNDIDADE, UMA POÉTICA**

JEFERSON DENZIN BARBATO

Bauru – SP
Junho/2019

JEFERSON DENZIN BARBATO

**ENSAIO PARA UMA FISSURA:
DA SUPERFÍCIE À PROFUNDIDADE, UMA POÉTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientadora: Professora Dra. Regilene A. Sarzi Ribeiro.

Bauru – SP
Junho/2019

JEFERSON DENZIN BARBATO

ENSAIO PARA UMA FISSURA: DA SUPERFÍCIE À PROFUNDIDADE, UMA POÉTICA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao curso de Artes Visuais da Universidade Estadual Paulista como requisito parcial à obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Regilene A. Sarzi Ribeiro Orientadora – Departamento de Artes e Representação Gráfica da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Campus de Bauru.

Profa. Dra. Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
Departamento de Artes e Representação Gráfica da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Campus de Bauru.

Prof. Dra. Jeniffer de Cássia Rillo Dutka
Faculdade de Odontologia de Bauru da Universidade de São Paulo, FOB-USP, Campus de Bauru.

Bauru – SP

Junho/2019

A mais alta sabedoria seria entender que todo fato é uma teoria.

Goethe

É preciso deixar-se levar por tudo, entregar-se a tudo, mas conservando a calma e tendo paciência. Só há uma forma de superação, que começa superando-se a si mesmo

Franz Kafka

Para quem rachou e conseguiu manter-se suficientemente inteiro para não sobrar na loucura.

Caio Meira

Aos meus pais e amigos

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo à minha orientadora, Regilene Sarzi, que foi de grandiosa paciência para comigo, agradeço pelas conversas, por todas as referências, e por se propor a estar comigo nessa trajetória.

Agradeço da mesma forma aos colegas de graduação que estiveram presentes neste processo, direta ou indiretamente.

A professora Tarcila Lima da Costa pela generosidade e pelas preciosas e pontuais contribuições para enriquecer essa pesquisa. Tal como a professora Dr. Jeniffer Dutka FOB-USP pelas indicações de leitura aos textos que dizem respeito às fissuras labiopalatinas. E também sou grato à professora Joedy Bamonte, mentora do GRAVa (Grupo de Pesquisa em Artes Visuais e Audiovisual) do qual tive a honra de participar durante o ano de 2016, tendo papel importantíssimo ao me levar pelos caminhos da Identidade.

À UNESP pela concessão de bolsa-auxílio durante todo o período em que estudei nessa instituição e a todos os professores que contribuíram com minha formação.

Aos funcionários da biblioteca, em especial ao Breno Ottoni pelas infindáveis renovações de grande parte da bibliografia desta pesquisa.

Ao Adriano Antonio de Andrade que de profissão é técnico administrativo dos ateliês, mas para nós estudantes é um anjo, que está sempre disposto a nos ajudar.

Ao graduando de psicologia Danilo Nakashima pela produção do texto crítico “A obra como sintoma”, uma reflexão poética sobre os meus trabalhos.

Agradeço aos amigos que contribuíram para que o projeto da mostra in | teiros pudesse sair do papel: A querida Lua Gonçalves, principalmente por ser uma amiga maravilhosa, também pelas palavras de força que me serviram de incentivo e pela logística em grande parte do processo de montagem da exposição. Aos queridos Carol e Ailton Ribeiro da Casa Amarela por acolher eu e meus trabalhos com tamanha dedicação. Ao secretário da Cultura de Bauru Sr. Luiz Antônio Fernandes Fonseca, por autorizar a montagem e exposição da instalação percursos no hall de entrada do Centro Cultural de Bauru, à Giane Quintela responsável pelo espaço expositivo do Centro Cultural da USP de Bauru e por fim a professora Luana Wedekin coordenadora do curso de Artes Visuais responsável pela galeria da FAAC

e também aos amigos Talita Mota e Bruno Herling, pelo apoio e exímio esforço para que o espaço da galeria da FAAC estivesse nas devidas condições para receber meus trabalhos. Agradeço à Gráfica Palamin pelo patrocínio e impressão gratuita de parte do material de divulgação da mostra in | teiros, todos os cartazes e marca páginas e também a Marisa Sei minha amiga querida que desempenhou um exímio trabalho de revisão ortográfica.

Grato a minha irmãzinha de consideração Mayra Bianconi que veio de tão longe prestigiar minha exposição e aos meus irmãos de sangue que muito me ajudaram quando apertava financeiramente em Bauru, Jéssica e Jonas sou grato.

Por fim, agradeço às figuras ilustres de Marilene e Milton meus queridos pais e seu natural talento de alegrar corações por onde passam, exemplos de uma vida, de resistência, positividade e de amor. Devo a eles todo o tratamento de minha fissura labiopalatina, toda minha criação, todo o tempo que investiram em mim é imensurável, o desgaste físico e emocional que enfrentaram simplesmente para me ver feliz, se amor precisasse ser provado, essa seria a maior prova que já recebi em vida.

in memoriam

MAGDA MARIA, a
“leporina” mais fofa desse
mundo

RESUMO

Esta pesquisa se propõe a investigar a poética das fissuras e por ela submergir, um projeto um tanto quanto audacioso, visto ser um universo profundo e inesgotável de criação e estudo. Foram utilizados como referência trabalhos de artistas que investigam fissuras em sua produção, artistas estes selecionados de acordo com nosso repertório. A investigação tem como suporte o estudo de perspectivas teóricas e filosóficas selecionadas, uma vez que abordem a fissura; também foi proposto percorrer a fissura labiopalatina sendo ela uma fissura pessoal responsável pela gênese desta pesquisa; bem como abordamos as fissuras numa ótica positivista oriunda da filosofia japonesa *Wabi-sabi*. Não há um recorte temporal específico da história da arte, pois os artistas em estudo e referência foram selecionados de acordo com características específicas de seu trabalho e sua influência no meu processo criativo independente do período artístico ao qual estivessem inseridos. Os objetivos da pesquisa são: ler e refletir o trabalho dos artistas selecionados sob o critério de abordagem ou representação de fissuras em sua produção de forma direta ou indiretamente; levantar questões filosóficas implícitas representadas na materialidade das fissuras - o que levou esses artistas a percorrê-las? Para assim digeri-las e dialogá-las entre si buscando referências materiais para meu processo de produção pessoal. A proposta da pesquisa é identificar, comparar, discutir e compreender esteticamente as fissuras. Considerando uma ordem interna e mais profunda do saber um dos elementos que corroboram para essa pesquisa, a metodologia deste estudo em arte de natureza qualitativa dar-se-á de ordem generativa. Deste modo a produção artística aqui apresentada é resultado das reflexões pessoais em relação às teorias e referências visuais estudadas no decorrer desse estudo.

Palavras-chave: fissuras na arte; fendas; rasgos; arte contemporânea; fragmento.

ABSTRACT

This research proposes to investigate the poetics of fissures and submerge it, a project somewhat as audacious, since it is a deep and inexhaustible universe of creation and study. We used as reference works of artists who investigate cracks in their production, artists selected according to our repertoire. The research has as support the study of selected theoretical and philosophical perspectives, once they approach the fissure; it was also proposed to go through the lip-palate fissure being a personal cleft responsible for the genesis of this research; as well as we approach the fissures in a positivist perspective originating from the Japanese philosophy Wabi-sabi. There is no specific temporal cut in the history of art, since the artists in study and reference were selected according to the specific characteristics of their work and their influence in my creative process independent of the artistic period to which they were inserted. The objectives of the research are: to read and reflect the work of selected artists under the criterion of approach or representation of cracks in their production directly or indirectly; pose implicit philosophical questions represented in the materiality of fissures - what led these artists to traverse them? So digest them and dialogue with each other seeking material references to my personal production process. The research proposal is to identify, compare, discuss and aesthetically understand the cracks. Considering an internal and deeper order of knowing one of the elements that corroborate for this research, the methodology of this study in art of a qualitative nature will be generative. In this way, the artistic production presented here is the result of personal reflections on the theories and visual references studied in the course of this study.

Keywords: cleft in art; cracks; rips; contemporary art; fragment

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 01 - “Nid de Poule”, Juliana Santacruz Herrera, 2009	22
Figura 02 - “Dispatchwork”, Jan Vormann, 2015	23
Figura 03 - “Website Dispatchwork”, Jan Vormann, desde 2007	24
Figura 04 - “Leito”, Maria Laet, 2008	25
Figura 05 - “Série Sidewalk Kintsukuroi”, Rachel Sussman, 2017	27
Figura 06 - “Série Quality Control”, Alex Bartsch, 2017	30
Figura 07 - “Série Sidewalk Kintsukuroi”, Rachel Sussman, 2017, recorte nosso	32
Figura 08 - Tigela de chá, Japão, período Edo, Século VII	36
Figura 09 - Cicatriz, Denise Milan, 2016	37
Figura 10 - “Fotografia espacial do rio Amazonas”, Alexander Gerst - Agência Espacial Europeia, 2017	39
Figura 11 - “Expansion”, Paige Bradley, 1601 a 1602	40
Figura 12 - “Rest Energy” Marina Abramovic, 1980	44
Figura 13 - “Ilustração de criança com fissura Unilateral Incompleta”, Marty J. Granius, sd	47
Figura 14 - “Fragmento de Beggars of Street Charaters”, Zhou Chen, 1516 (recorte nosso)	49
Figura 15 - Máscara da Dinastia Coreana Chosum, Representa um servo da nobreza ('Yangban') com um rosto fissurado, sd	51
Figura 16 - Ilustrações de artistas do século XV e fotografia de homem operado de fissura labiopalatina. (montagem nossa), sd	52
Figura 17 - Monstro que devora um homem, capitel central da igreja de São Pedro em Chauvigny, séc XII	53
Figura 18 - Jarra de cerâmica da Cultura Moche, Museu Nacional de Antropologia e Arqueologia de Lima, 200-300 d.C.	54
Figura 19 - Grupo com lábios mutilados, Ornamentação de cerâmica da Cultura Moche, 50-800 d.C.	54
Figura 20 - Pyramide de Crânes, Paul Cezanne, 1898 - 1900	55

Figura 21 - Sem título, Nazareth Pacheco, série Objetos Aprisionados. 1993	56
Figura 22 - Uma e três Cadeiras, Joseph Kosuth, 1965	58
Figura 23 - Leg me, Chair me, Love me [Me perna, me cadeira, me ama], Diango Hernández - Cuba, 2010	62
Figura 24 - Concetto Spaziale, Lucio Fontana, 1959	65
Figura 25 - The Incredulity of Saint Thomas, Caravaggio, 1601 à 1602	66
Figura 26 - Conceito Espacial 'esperando', Lucio Fontana, 1960	67
Figura 27 - Conceito Espacial 'esperando', Lucio Fontana, 1960	69
Figura 28 - Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 1992-2004	70
Figura 29 - Azulejaria Verde em Carne Viva, Adriana Varejão, 2000	71
Figura 30 - White Mimbres I, Adriana Varejão, 2015	72
Figura 31 - O tema da festa [The Theme of the Party], Berna Reale, 2015	73
Figura 32 - Paz e Guerra, Uğur Gallenkuş - Istambul/Turquia, 2019	74
Figura 33 - Templo Zulai, Cotia- SP, 2014, registro Nosso	76
Figura 34 - ZARU, 2015, Cerâmica e tinta vitro 150, registro Nosso	77
Figura 35 - Série Objetos enferrujados, 2016, registro nosso	78
Figura 36 - Série Rachaduras, 2018, registro nosso	80
Figura 37 - Série Concetto Despaziale, sem título, 2017, registro nosso	83
Figura 38 - Série Concetto Despaziale, sem título, 2017-2018, registro nosso	84
Figura 39 - Série Inteiros, Coisa Social, 2017, registro nosso	86
Figura 40 - Série Inteiros, Coisa Social, 2017, registro nosso	88
Figura 41 - Sem título, 2018, registro nosso	89
Figura 42 - Mapa com os locais da mostra, 2018, montagem nossa	92
Figura 43 - Conversa com Ailton Ribeiro, janeiro 2018, registro nosso	93
Figura 44 - Projeto site specific Hall Centro Cultural de Bauru, 2018	94
Figura 45 - Mockup digital, protótipo do projeto da instalação Percursos, 2018	95
Figura 46 - Registo da instalação Percursos, junho 2018	96
Figura 47 - Processo de montagem galeria FAAC, junho 2018	97
Figura 48 - Mapa conceitual da mostra, junho 2018	98
Figura 49 - Externo Galeria FAAC, junho 2018	99

SUMÁRIO

Introdução	14
 Capítulo I - Ideais de Fissuras: submergir	18
1.1. Materializando sentidos	19
1.2 O Fragmento segundo Omar Calabrese	28
1.3 Kintsugi: Uma arte transgressora	33
1.4 Um breve relato sobre beleza e feiura	40
1.5 Deleuze, a fissura e o acontecimento	43
1.6 Fissura labiopalatina	46
 Capítulo II - Panorama artístico: o respirar	58
2.1 O Conceitual	58
2.2 O Contemporâneo	60
2.3 Reflexões Poéticas	64
2.3.1 Lucio Fontana	65
2.3.2 Adriana Varejão	68
2.3.3 Berna Reale	73
 Capítulo III - Caminhos da criação e Mostra in teiros: sobrevoar	76
3.1 Processo de criação	83
3.3 Desenvolvimento da Mostra in teiros	91
 Considerações finais	102
 Referências	104

INTRODUÇÃO

[fissuras] Gostaria de lhe fazer um convite antes de começar essa leitura, antes de adentrarmos em meu ser, [fissuras] cria de meu útero poético. Passe um café, permita-se sentir o cheiro do [fissuras] café, aquele aroma da manhã, que desperta os nossos sentidos [fissuras]. Inspire e expire [fissuras] profundamente, deixe o aroma perpassar suas [fissuras] vias respiratórias e ir além; quando se sentir em sintonia com [fissuras] o aroma do café, sente-se, perceba nos [fissuras] objetos, paredes, tecidos, [fissuras] em seu chão, tudo que está ao seu redor, olhe atentamente para suas mãos, em seus dedos, em seus [fissuras] braços, pelo seu corpo, quantas [fissuras] você vê? Repare, olhe mais atentamente, [fissuras] para seus dedos, dê o zoom máximo e perceba o quanto [fissuras] estão tão presentes no seu, [fissuras] digo, nosso cotidiano. Ela está em todo lugar, ela [fissuras] é uma obsessão, como neste texto introdutório, está entre.

A definição da palavra fissura vem do latim *fissus*, particípio passado da palavra também em latim *findere*, que segundo o dicionário significa partir, rachar ou fender. Sendo a fissura a qual nos propomos investigar aquela presente na materialidade não só tangível, visível, palpável, mas também no intangível, no sensível, no espaço entre vazio e preenchimento, de separação ou junção do todo, rupturas que permitem a construção de um todo pleno de si. A fissura como protagonista das mudanças que propõem transformações e ressignificações do ser, como aceitação do inevitável, como autoconfronto propondo deste modo mutações, desalinhamentos fundamentais para os nossos redirecionamentos internos.

Por tratar-se de um trabalho de meu íntimo, aplicar um pensamento linear e sistemático foi um enorme desafio. Visto isso, para que a pesquisa pudesse ser organizada, comecei levantando alguns questionamentos: seria a fissura algo negativo ou positivo? Pode-se dizer que a fissura é feia ou bela? Estando presente em todo lugar, por que muitas vezes a fissura passa despercebida? Não nos propomos a buscar resposta concretas sobre isso, nossa intenção é refletir sobre essas questões e por intermédio das reflexões produzir trabalhos de processo artístico.

O intuito é identificar, comparar, discutir e compreender esteticamente e filosoficamente os objetos fissurados apresentados ao longo deste trabalho, também propor e apresentar minha produção artística advinda da compreensão estética/filosófica do material estudado até aqui. Não temos a pretensão de mapear a produção de fissuras como um todo, tampouco em se aprofundar em teorias complexas do pensamento, visto sua abrangência. Podemos aqui identificar possíveis relações entre o sintoma causado pela fissura decorrente de uma anomalia craniofacial congênita e a compreensão estética das fissuras.

Propomo-nos por intermédio do fazer artístico, sendo ele o fazer para existir, refletir e transcender, pensar a arte e seu exercício como experiências fundamentais para a vida do artista, a arte como o ar que se respira, a resposta para questões internas, reflexões poéticas partidas de uma anomalia congênita, explorá-la e quando necessário ressignificá-la por intermédio de conceitos ou não.

“As coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou” (RILKE, 1985, p. 21). Quanto é frágil sistematizar algo subjetivo por natureza, o objeto artístico em si pode falar por si só, mesmo que esteja por trás de conceitos levantados pelo próprio artista em longas linhas cheias de caracteres, há incertezas e possibilidades infinitas no subjetivo, que podem dificultar e muito sua sistematização, embora esta sistematização seja necessária para alguma compreensão racional, daquilo que quer ser compreendido.

Como uma poética, a fissura seria o espaço entre a literatura e o cinema, a poesia e o diálogo, o ser e o estar, entre o artificial e o orgânico, entre eu e você, entre o corpo e o lugar. A fissura não se trata do vazio, trata-se de preenchimento, trata-se também por fissura o deslocamento de duas partes, um corte no material ou no imaterial, é aquilo que move e movimenta, que une e separa. “A verdadeira diferença não é entre o interior e exterior. A fissura não é nem interior nem exterior, ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal” (DELEUZE, 1974, p. 156), a fissura é um organismo por si só, domina a força de tornar tridimensional, o que fora bidimensional, em Lucio Fontana e seu *Concetto Spaziale*.

O corpo desta pesquisa está sustentado sobre três pilares, sendo eles nomeados de submergir, respirar e sobrevoar. Submergir nos apresenta a algumas

teorias e estudos relacionadas a algum tipo de fissura. Respirar nos apresenta alguns conceitos e reflexões sobre trabalhos artísticos levantados por nós que abordam de alguma forma fissuras, a arte sendo o nosso ar, o nosso norte. Por fim sobrevoamos pelos caminhos de criação e o processo de curadoria da exposição dos trabalhos produzidos durante essa pesquisa. Foi garantido durante todo o processo de criação das obras, da pesquisa e também no desenrolar da organização da exposição, de que as fissuras tivessem protagonismo. Desta forma a escolha de quatro espaços expositivos distintos para uma mesma exposição de forma simultânea foi pensada para enfatizar fissuras.

O despertar para a fissura tem origem nos confins do ano de 1990, quando nascia este que vos escreve, uma criança que trazia sua fissura desde o seu desenvolvimento embrionário. Estampado em meus lábios, havia marcas de uma malformação congênita, popularmente chamada de lábio leporino ou goela de lobo, ou tecnicamente chamada de fenda ou fissura labiopalatina que ocorre em cerca de um a cada 650 nascidos no Brasil.

A fissura transformou-se em obsessão, onde quer que eu vá, o que quer que eu leia, reparo na mais pequenina delas, numa busca incessante por sua ressignificação, no sentido de que os objetos fissurados podem ser considerados por consenso feios e inúteis em nossa sociedade, visto que “o mundo instituído odeia a desordem espatifada, sopra para longe o rombo, deseja em seu lugar a infinita rigidez requentada e morna” (Nakashima, 2018).

Levo estampado em minha face a cicatriz daquilo que foi uma fissura, tratada como sendo algo anormal, feio, errado, patológico, asqueroso, entre tantos outros adjetivos negativos até certa época por mim mesmo. Num processo lento de auto aceitação, longo foi o trajeto até que eu conseguisse vislumbrar minha fissura como cura, ressignificar o sentido de belo, que vai muito além da estética. Passo a me considerar sortudo pois diante de 650 pessoas, nasci com a fenda que permeia a minha identidade e que viria a ser motivo de minha reflexão poética.

As fissuras presentes como incômodo em nosso meio social, a fissura como resgate, e também o seu poder de movimentar estruturas estão aqui. Está aqui também a fissura que faz girar o que outrora esteve estagnado ou preso a um certo

conservadorismo ou padrão estético, nos apresenta teorias positivistas que enfrentam um consenso estético de beleza.

No primeiro capítulo faremos um resgate das fissuras na abordagem em outras áreas do conhecimento científico, vamos buscar nas reflexões dos pensadores Omar Calabrese, Deleuze e Gadamer possíveis leituras de fissuras, as fissuras que nos separam do todo e que também nos une a ele; uma breve reflexão sobre feio e belo; discutiremos a visão positivista das fissuras como aceitação do inevitável presente na filosofia oriental *Wabi-sabi* e percorreremos uma breve história das fissuras labiopalatinas nas artes visuais.

Em seguida, no segundo capítulo tecemos um fragmento das fissuras nas artes visuais, criando diálogos entre o conceitual, a arte contemporânea e os artistas que escolhemos por trabalharem utilizando fissuras. Para finalizar, o terceiro capítulo trará as memórias do caminho percorrido no processo de produção artística, bem como o processo de curadoria da mostra in | teiros, realizada nos meses de junho e julho de 2018 com o objetivo de apresentar os trabalhos produzidos durante o período proposto para realização desta investigação poética e plástica.

Na busca por bibliografias que sustentam a discussão proposta nesta pesquisa, foram encontrados materiais das mais diversas áreas do pensamento humano, naturalmente, como já era esperado visto ser um tema abrangente, subjetivo e de caráter inesgotável. Neste sentido existem distintas abordagens possíveis ao se tratar das fissuras, sendo também incontável a quantidade de artistas que exploram ou exploraram essa poética. Visto essa abrangência procuramos abordar uma seleta parcela daqueles que foram identificados no decorrer da pesquisa, independentemente de suporte, linguagem, matéria e período artístico a que se enquadra.

1. IDEAIS DE FISSURAS: SUBMERGIR

Basta utilizar um microscópio ou até mesmo uma lente de aumento para conhecer um mundo de fissuras imperceptíveis a olho nu em nosso próprio corpo: percebemos células, riscos, linhas, fragmentos e micro-organismos. Entendemos também que as placas tectônicas presentes em nosso planeta não aparecem nos desenhos de alguns mapas geográficos, pois estão abaixo de outra camada espessa de terra que, por sua vez, consistem em linhas desenhadas no papel a fim de representar ilusórias sensações de divisão, delimita territórios.

Também é sabido que em nosso Universo existem buracos obscuros que podem, numa fração de segundo, engolir tudo o que conhecemos. Fissuras são obscuridades que nos abrem para o desconhecido, por muito nos deixam sem referências. Para Vale (2007, grifo do autor), esta obscuridade na arte não é interior e sim exterior, no sentido de que quem cria a incredulidade e sofre com a ideia do desconhecido que habita este lugar inóspito é o observador.

Um fundamento abissal e originante, antes de tudo, para o qual as palavras faltam. 'Luminosidade que desfaz o mundo', luz negra que o remete à sua origem murmurante. Assim a obra desenraíza o homem do seu mundo, abana a sua morada, retira-o ao hábito e às certezas, e retorna-lhe a sua condição de nômade, peregrino. Também o reino da obra de arte não é deste mundo. Vem trazer a espada e não a paz. Destrói o mundo e recria-o. Rasga uma fenda e abre uma porta para a noite. (VALE, 2007, grifo do autor)

Porta essa que pode se fechar a qualquer segundo, da mesma forma e velocidade da qual se abriu, como um objeto a cair de uma determinada distância, dependendo de seu peso, altura e velocidade quebra a superfície ou a si mesmo, numa fração de segundos, assim no confronto entre duas entidades nasce uma nova fissura. É sabido que as fendas nascem de forma natural ou induzida, podem ser belas ou feias dependendo das circunstâncias e do repertório de quem as vê.

Da superfície às profundezas, as fendas são divisoras de águas complexas, elas estão dotadas de uma infinidade de possibilidades muitas vezes invisíveis. Kandinsky (1987, p.22) disse que “a nossa alma possui uma fenda que, quando se

consegue tocar, lembra um valioso vaso descoberto nas profundidades da terra”. Kandinsky diz tratar-se da fissura presente em cada um de nós, da qual a obra de arte deve tocar, essa fissura está em nós, e pretende ser adentrada pela obra de arte, a fissura como algo que precisa ser preenchido, mas nem sempre é assim.

Raul Antelo (2001, p. 269) professor titular de literatura brasileira na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), no livro *‘Políticas canibais: do antropofágico ao antropeomético’* comenta que não necessariamente fissuras precisam ser preenchidas:

Nem interior, nem exterior ao acontecimento, nem própria, nem alheia ao processo, a fissura coloca-se ideal e incorpórea, na fronteira, no limiar das percepções. Não se busca nem a realização de um desejo nem a obtenção de um efeito mas um endurecimento ou dobra do presente, cindido em dois tempos. Um tempo virtual, ora muito arcaico, ora muito distante e ainda remoto, passa a ser apreendido, graças à fissura, no presente endurecido que o cerca, como ao corpo mole de uma água-viva. Nessa fissura, situada atrás do pensamento, como diria Clarice Lispector, no centro mesmo do it, a dureza do presente mantém a realidade desbotada e informe à distância.

Antelo oferece sentido ao vazio, determina a potência do espaço entre, mostra a fissura e seu protagonismo, nos coloca sua devida importância. Neste cenário, passaremos sobre outras teorias das quais julgamos pertinente, teorias estas que de alguma maneira entram no âmbito das fissuras, abordaremos a fissura em distintos e amplos processos de pensamento, caminhar por suas entranhas, navegar no rio turvo de suas profundezas.

1.1 Materializando sentidos

Você está caminhando pela rua sem olhar para o chão, está perdido em pensamentos e sua cabeça viaja entre o que você fez ontem, o que você precisa fazer daqui a cinco minutos e o ônibus que acabou de passar por você. Enquanto isso, por baixo de seus pés há um universo de frestas, rachaduras materializadas por degradação da mistura entre cimento, areia e água, rompidos por intervenções

da natureza, e assim compondo o visual caótico das grandes cidades, traçando linhas verdes nas calçadas.

A força utilizada pelas plantas pode ser a mesma força que usamos para enfrentar nossos problemas, a força que nos faz levantar da cama todos os dias, até mesmo aquela representada pela arte como mecanismo de expressão utilizado nos movimentos de vanguarda engajada com toda sua consciência, pioneirismo e combatividade. As fissuras nos movem de forma ampla e diversa, por isso a este estudo nos permite de forma transdisciplinar realizar uma investigação e reflexão poética com amplitude significativa, não que abordaremos mas esta amplitude nos permitiria transitar pelas mais diversas áreas do conhecimento: biologia, engenharia, psicologia, geografia, filosofia, arte e como no caso da calçada, da construção civil e relações do ser vivo com o meio ambiente em que habita.

Uma fissura na calçada pode ser considerada algo feio e muito problemático pela ótica dos padrões de uso e ergonomia de pavimentos públicos. A fissura pode apresentar inúmeros problemas nesse sentido, contudo, cabe aqui o olhar poético dessas fissuras no concreto, por menor ou maior que seja, independentemente de sua causa ou incômodo, pois carrega em si memórias nas feridas e cicatrizes.

Pense o que seria da vida sem as cicatrizes que carregamos? Considerando que elas sejam tangíveis ou intangíveis, essas cicatrizes, dobras, fissuras, cortes, incisões, fraturas, mágoas, rupturas, nos colocam em questão, emergindo um impulso que movimenta o nosso ser, forçando-nos a mudar de estratégia e/ou caminho, e dessa forma podemos entender a importância delas para a vida.

O alemão, nascido na Coreia do Sul, filósofo e professor da Universidade de Artes de Berlim Byung-Chul Han, no decorrer de seu livro *La Salvación de Lo Bello* (2015, p. 11), pergunta-se por onde andam as feridas na arte. Segundo a teoria de Han há um excesso de positividade na arte contemporânea encontrada nos objetos lisos e polidos. Adiante, vamos entender o que tratamos por arte contemporânea. Han afirma que a arte perdeu sua ferida e começa a tecer sua teoria apresentando-nos os trabalhos do artista estadunidense Jeff Koons.

Há uma completa ausência de ferida/fissura nos trabalhos de Koons e, por essa ausência, Han (2015, p. 11) comenta que não há nada a se descobrir nas obras polidas de Koons, suas obras vêm de um teor estético de aspecto liso e lúdico,

não propõem um distanciamento do observador, pelo contrário, o trabalho de Koons aproxima os órgãos sensoriais do observador, o faz sentir vontade de tocar e abraçar suas esculturas, o que para o filósofo faz com que o trabalho seja esvaziado de sentido.

Não se pode duvidar que os corpos ásperos e com ângulos atenuados irritam e incomodam nossos órgãos sensoriais, causando uma sensação dolorosa que consiste em uma tensão ou contração violenta das fibras musculares (HAN, 2015, p. 31, tradução nossa)

Neste sentido, entende-se por “corpos ásperos e com ângulos atenuados” aqueles em que apresentam suas fissuras. Na calçada fissurada, por exemplo, as fissuras agredem as pessoas se observarmos no sentido usual do pavimento, sendo espaço de locomoção utilizado pelo pedestre com a possibilidade de que tropece e se machuque em caso de contato com o pavimento fissurado, o que causa naturalmente um distanciamento do corpo com o objeto.

Já no plano imagético estes corpos ásperos e com ângulos atenuados remetem a um teor feio e asqueroso, são considerados “objetos inconsumíveis por excelência” dotados da força de propor uma inquietação no observador, o distinto, o estranho, de natureza fundamental para propor fricção de informações, tornando a comunicação veloz entre uma figura e a outra. Neste sentido, o trabalho de Koons teria uma aura branda e sem graça, sem provocações de afastamento. Afastamento este proposto pela ferida, fissura, ruptura do chão, com potência para comover, nos levar a trabalhos complexos de reflexão, nos movimentar, nos tirar do prumo, nos propor uma nova geometria espacial, bem como afrontar nossos sentidos, nos permitir pensar e repensar, neste caso fazemos do pavimento fissurado, suporte para reflexões poéticas nos parágrafos a seguir.

A artista Juliana SantaCruz Herrera percebeu o movimento proposto pelas fissuras diante do ambiente em que habitam, e desta forma faz de seu trabalho denúncia das calçadas esburacadas, evidenciando fendas existentes nas calçadas de Paris, com ‘Nid de Poule’ (figura 01), ou ‘Ninho de Galinha’ em tradução nossa. Herrera preenche fissuras que foram causadas por degradação do tempo, com lãs

coloridas trançadas, incorporando as calçadas do Boulevard de Belleville - França à seus trabalhos.



Figura 01 - Nid de Poule, Juliana Santacruz Herrera, 2009

FONTE: <https://www.flickr.com/photos/39380641@N03/>

Essa intervenção no pavimento parisiense acentua uma pseudo vida à calçada, pois pode-se considerar o macio do tecido como sendo órgãos internos em contraste com a rigidez cinza do concreto, a volumosa cor seria o equivalente às entranhas humanas em relação a uma camada lisa e cinza de rígida pele, fazendo deste modo o cimento como um grande organismo fissurado, que expõe diante de seus ângulos atenuados suas vísceras cromáticas.

Este contraste cromático e de textura proposto pela artista nos chama atenção ao abandono para com aquele espaço, a falta de manutenção do pavimento, identificando a ausência de políticas públicas para o bem-estar do sujeito urbano que circula naquela localidade. Os registros da artista tornaram-se populares na internet, sendo divulgado em diversos sites contudo não foram localizadas maiores informações sobre a artista, nem sinais de outros trabalhos realizados por ela.

Assim como Herrera, outros artistas também fazem das fissuras urbanas suporte para suas intervenções. O alemão Jan Vormann que, diante dessa concepção, traz à tona o mesmo abandono dos espaços públicos em sua série de trabalhos denominados por ele de “Dispatchwork” que na tradução literal quer dizer trabalho de despacho.



Figura 02 - Dispatchwork, Jan Vormann, 2015

FONTE: <https://www.janvormann.com/testbild/dispatchwork/>

“Trabalho de Despacho” recebe este nome por ir além dos limites espaço/tempo, faz alusão a uma prática religiosa em que trabalhos de despacho são considerados um livramento, a substituição de algo velho, quebrado, cinza, por algo novo, inteiro e colorido. Vormann questiona o próprio fazer artístico neste trabalho, levantando a questão de autoria da obra de arte, assunto bastante controverso na atualidade. Sua proposta de reconstrução utilizando peças de Lego¹ viajou o mundo pelas mãos de distintas pessoas. Em palavras de Vormann (2007, tradução nossa):

Juntos nos infiltramos em patrimônios culturais, fachadas e fortificações. Da casa de campo aos arranha-céus. Dispatchwork lacrou e curou as fissuras, completou a compilação material na construção urbana e acrescentou pessoas e cores às escalas de cinza das paisagens urbanas.

¹ O sistema LEGO é um brinquedo cujo conceito se baseia em partes que se encaixam no sentido macho e fêmea, permitindo muitas combinações. Criado pelo dinamarquês Ole Kirk Kristiansen, é fabricado em escala industrial em plástico feito desde 1934, popularizando-se em todo o mundo desde então. (Wiki)

Desta forma o artista propõe além de uma intervenção urbana, uma arte colaborativa dotada de uma certa ludicidade em contraste com o cinza-escuro natural de ambientes urbanos ao redor do planeta, diante disso, tal qual Herrera, Vormann sugere denúncia para com o desgaste da coisa pública, além da já citada contrapartida entre o lúdico do Lego e o estático das paredes rochosas.

Dispatchwork revisita as memórias da infância em formas abstratas e cores vivas, em direção a uma colaboração global de pessoas desconhecidas umas às outras. Este projeto é feito por todos aqueles que se identificam com os outros e abraçam a transitoriedade. Pessoas que gostam de compartilhar seu tempo de brincar e não se importam quando as estruturas se descolam lentamente "dissolvem" (amigáveis ao nosso ambiente) de volta às caixas de brinquedos infantis. (VORMANN, 2007, tradução nossa)

Vormann busca nas memórias de infância uma forma de conectar as pessoas de diversas partes do mundo, o artista sugere que “as crianças de ontem estão no comando hoje” e conclui dizendo: “as ruas são apenas um começo”. No Brasil, até o momento em que foi realizada esta pesquisa, há registro da intervenção em São Paulo e no Rio de Janeiro segundo mostra o site da intervenção (figura 03), diante do mapeamento deste trabalho coletivo realizado pelo próprio artista no endereço eletrônico abaixo:

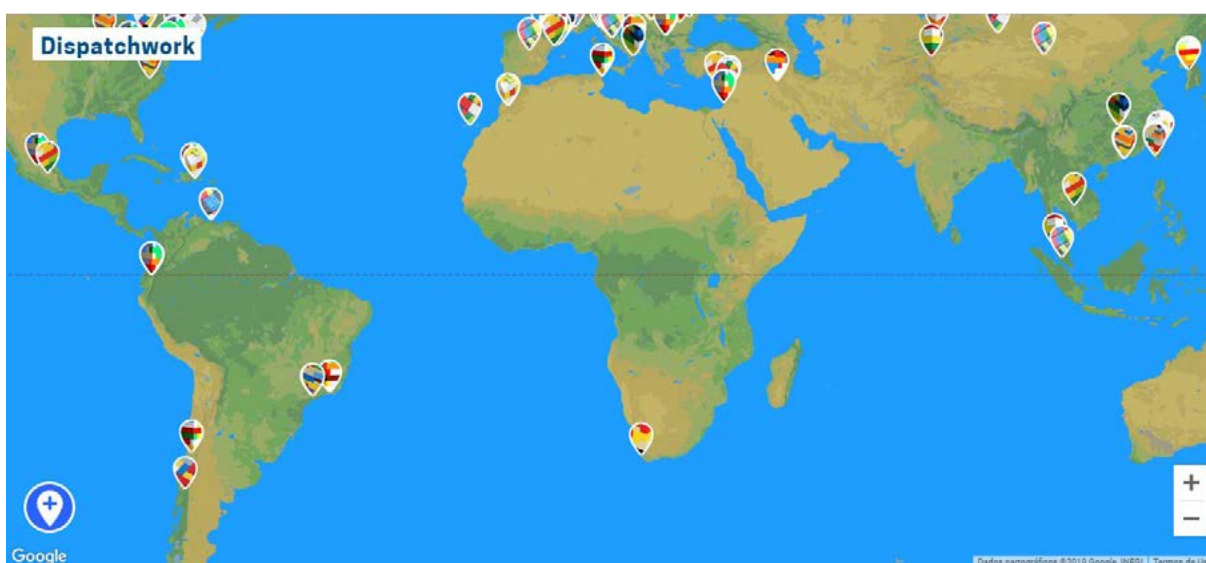


Figura 3 - Website Dispatchwork, Jan Vormann, desde 2007

FONTE: <https://www.dispatchwork.info//>

Façamos uma leitura diante da relação direta da cultura de consumo com a efemeridade de tudo aquilo que é feito pelo homem que este trabalho apresenta, ou seja, da forma com que a sociedade capitalista repõe rapidamente bens de consumo duráveis, deste modo Vormann criou uma rede de participação que explicita o consumismo nos dias atuais. O mapeamento das intervenções realizadas está disposto de modo público em seu próprio site, onde o artista inclui registros e documentos do processo de feitura das intervenções realizadas ao redor do mundo, deste modo divergindo de *Nid de Poile* e seu processo de caráter mais intimista de Herrera.

Dispatchwork vai além de uma intervenção lúdica, ele aborda questões existenciais, espaciais, temporais e sociológicas. Ao fazermos uma leitura bem geral do que diz respeito aos dois trabalhos, em ambas a fissura é abordada correlacionada de forma sutil à efemeridade de nossas vidas e a possibilidade de transformação e cicatrização do que se feriu com o passar do tempo. Essa transitoriedade de tempo fica nitidamente perceptível na obra *Leito*, de Maria Laet (figura 04).



Figura 4 - *Leito*, Maria Laet, 2008.

FONTE: <http://www.premiopipa.com/pag/artistas/maria-laet/>

Em *Leito* a fenda na calçada fica temporariamente preenchida por leite de algum animal não explicitado pela artista. O mesmo é absorvido pela terra deixando a fenda úmida. O uso da fissura em *Leito* difere dos trabalhos de Herrera e Vormann, em que o material utilizado não se esvai tão rapidamente quanto o leite, permanece contido nos limites da profundidade de sua própria fissura. Aqui podemos notar a linha tênue entre o tangível e o intangível, enquanto fissuras estão sendo exaltadas em cores, e remetem ao lúdico nos dois primeiros trabalhos aqui apresentados, neste a fissura absorve a matéria líquida que é posta em sua superfície, adentrando assim suas profundezas, dando vazão ao corpo transitório.

Diante da efemeridade de *Leito*, o leite absorvido pela fissura está conectado ao que se diz ser passageiro, aquilo que “está entre” e logo não está. Uma leitura possível desse trabalho seria a associação direta entre a experiência de Laet em ser estrangeira e a transitoriedade da matéria por ela explorada. A efemeridade do leite que se esvai, diante da profundidade da fissura encontrada, se assemelha a efemeridade do espaço desconhecido em que Laet se encontra. Luisa Duarte, no texto discorrido sobre a mostra *Situação de água* de Maria Laet, na Galeria Marília Razuk, diz:

Em ‘Leito’ vemos um leite escoar lentamente sobre um asfalto. Mais uma vez a conversa com o limite, no caso o chão que pisamos, o que nos sustenta, está posta em obra. Maria parece querer incomodar de vida, perturbar, acordar aquilo que encontra-se inerte, adormecido, como o asfalto mudo das ruas. Dar voz para estes entes silenciosos. Ao fim do vídeo, o leite é quase totalmente sugado pela pele árida que percorre. (DUARTE, 2014)

Entende-se por essa experiência efêmera neste caso, além da diluição do leite no solo, a relação entre o estar longe e perto ao mesmo tempo, como uma transição. *Leito* ganha relevância no momento em que Maria Laet vai morar em Londres, após o término de sua faculdade, por isso o caráter comparativo entre o ser estrangeiro citado anteriormente e o efêmero na obra. Laet expressa sua experiência de “estar” estrangeira em entrevista aos organizadores do Prêmio PIPA de 2010 registrada em vídeo produzido pela Matrioska Filmes, na qual a artista comenta o

fato de estar com as pessoas que lhe são caras e logo adiante estar em outro lugar e depois retornar às origens, como se a vida fosse este ciclo de idas e vindas.

Laet diz na mesma entrevista que ser estrangeiro traz uma sensação de liberdade incrível, pois nenhuma esquina desse novo lugar significa algo, este lugar não apresenta memórias marcantes, é tudo novo em contraponto ao local que deu origem a sua existência.

Neste sentido a artista preenche o espaço entre a presença e a ausência - diretamente na pele da fissura a correr pelo pavimento, o leite junta dois lados dessa rachadura, e logo se esvai rapidamente pelo corpo cimento, a parte torna-se o todo por instantes, diante do leite que umedece o “espaço entre”.

Este vazio efêmero e transitório indicado em *Leito*, na poética da artista estadunidense Rachel Sussman, dá vazão a um preenchimento de reparação. Com uma abordagem positiva do que normalmente se entende por fissura no ocidente, a artista trabalha no sentido de reparo do chão fragmentado utilizando algo precioso como o ouro para unir os dois polos da fissura. O vazio é preenchido com este material de notável pureza e alto valor comercial, enfatizando deste modo a importância daquela fissura presente no determinado pavimento trabalhado. Essa fissura-positiva vem da técnica milenar japonesa conhecida por *Kintsugi* da qual iremos tratar mais a frente.



Figura 05 - Série Sidewalk Kintsukuroi, Rachel Sussman, 2017.

FONTE: <http://www.rachelsussman.com/portfolio#/sidewalk-kintsukuroi>

Na série *Sidewalk Kintsukuroi*, a artista populariza a técnica milenar japonesa, retirando-a do patamar das cerâmicas japonesas e incorporando-a pelas ruas esburacadas dos Estados Unidos. Assim como nas cerâmicas, a ideia é valorizar a história daquele objeto fragmentado e também de certa forma criticar o consumismo exacerbado, por assim propor a união das partes que se romperam, essa ação de colar um fragmento ao outro permite a reutilização daquilo que fora quebrado.

Sussman busca com sua intervenção valorizar as marcas deixadas no espaço em decorrência da ação do tempo, considerando que até mesmo os próprios reparos sofrerão com essa degradação. As linhas formadas pela junção de resina à base de seiva de árvores e uma combinação de bronze e pó de ouro enfatizam a noção que temos de objeto fragmentado.

Sidewalk Kintsukuroi une lados ora separados pela fissura, e ao mesmo tempo demarca uma certa separação do todo; o chão fragmentado em pedaços forma o todo assim que unido pelo ouro. Mas o que consideramos por fragmento? Ao dizer “o todo” nos referimos a que especificamente? Esses questionamentos nos une à pesquisa do pensador italiano Omar Calabrese.

1.2. O Fragmento segundo Omar Calabrese

Para que se tenha entendimento sobre a sensação de ‘espaço entre’, a definição de ‘o todo’, e também o que podemos considerar por fragmentos e partes. baseamo-nos na pesquisa de Omar Calabrese, em foco no capítulo quarto ‘detalhe e fragmento’ do livro *La Era Neobarroca* (1999, tradução nossa). A princípio faz-se necessário a compreensão de ‘todo’, para que possamos chegar ao fragmento, visto que fragmento seria uma parte deste todo.

A fissura torna-se perceptível ao se tratar da dialética entre o todo/parte, a fissura ganha sentido por intermédio dessa relação. Entende-se por fissura, neste caso, a linha tênue que separa um propósito do outro e sua relação não se esgota simplesmente na oposição entre o todo e a parte, a fissura é “o vínculo potencial que une os dois pólos dessa oposição por sua vez define-se concretamente segundo um critério de pertinência e ponto de vista”(Calabrese, 1999, p.84, tradução nossa) ou

seja, a vista que carregamos do todo prevê a existência da parte e também da fissura.

“A ideia de todo, inteiro, sistema e conjunto existe a pressuposição da parte, elemento, fragmento, detalhe, porção” (Calabrese, 1999, p.84, tradução nossa). O autor trata detalhe e fragmento como conceitos em oposição orientados pela parte de um todo, são considerados utensílios interpretativos da estética. Pensa-se por exemplo: “quantos detalhes nos mostram a história da arte e de quantos fragmentos se faz a arqueologia”. Neste sentido Calabrese considera como detalhe aquilo que reflete na integridade do todo, considerando o detalhe resultado de uma operação de “pressão” sobre o todo/inteiro. Entende-se como pressão a função de zoom no cinema, por exemplo, ao qual se opera uma ação (zoom) sobre o todo (cinema) a fim de refletir um detalhe visualmente perceptível, no entanto, compreende-se que o todo ainda está ali.

Em sua etimologia “detalhe” vem do francês *detalle* e do latim *detail* e quer dizer cortar. Neste sentido, consideramos detalhe como sendo um recorte do todo, levando a crer que o todo ainda possui um vínculo com o recorte dele mesmo. Considera-se então, de acordo Calabrese (1999, p. 87), de que o detalhe, seria um ‘acercamento do inteiro’ a definir a sua forma diante da ação do sujeito sobre o objeto. Deste modo, fica claro que: ao observar algo em seus detalhes, observo mais do todo focalizando uma parte.

Por sua vez, o fragmento é de caráter autônomo considerando que o mesmo se separa do todo, permitindo-lhe um olhar independente, no mais, o fragmento é o todo. O sentido etimológico de fragmento vem do latim *frangere*, que significa romper. Derivado de *frangere*, Calabrese (1999, p. 89) acrescenta os termos: *fracción* e *fractura*, afirmando que “essa distinção do fragmento depende do fator temporal ao qual se apresenta a ruptura: o fragmento relativo a ‘fração’ seria o ato divisório, a fratura seria uma ruptura em potencial não necessariamente definitiva”, ou seja, entende-se por fração aquilo que ainda não aconteceu, e por fratura a ruptura do “quase”, aquilo que pode vir a se fragmentar por inteiro. Neste sentido entendemos que o objeto coloca fim em seu vínculo com o objeto de origem em seu estado fragmentado, toma a dianteira de sua própria significação e leitura,

independe do todo, enquanto o detalhe pressupõem do objeto que o gerou, e cria deste modo um diálogo com o todo.

Em outras palavras, fragmento predispõe-se a uma reconstrução do todo, já o detalhe a uma reconstituição, ou seja, para o detalhe, permite-se retomar ao todo que não se rompeu, enquanto fragmento, faz-se necessária reconstrução a partir do que foi rompido.

Neste sentido consideramos por fissuras neste cenário apresentado por Calabrese sendo: fissura-detalhe, aquela que é uma parte diante do todo, está inserida num conjunto visual, é desdobramento do todo, não se perde dele, e a fissura-fragmento, aquela que circunda um fragmento, que delimita sua forma tornando o objeto independente do todo, mas que mesmo assim está passível de reconstrução.

O fotógrafo britânico Alex Bartsch em sua série “covers - retracing reggae record sleeves in london” em tradução livre “capas - rastreando discos de reggae registrados em Londres”, mapeia e insere capas de álbuns de reggae do século XX fotografando-os no exato lugar em que a fotografia de capa foi feita. Bartsch alinha o álbum fragmento ao todo e cria um fragmento do objeto outrora já fragmentado, ao fotografar o disco alinhado ao espaço ao redor.

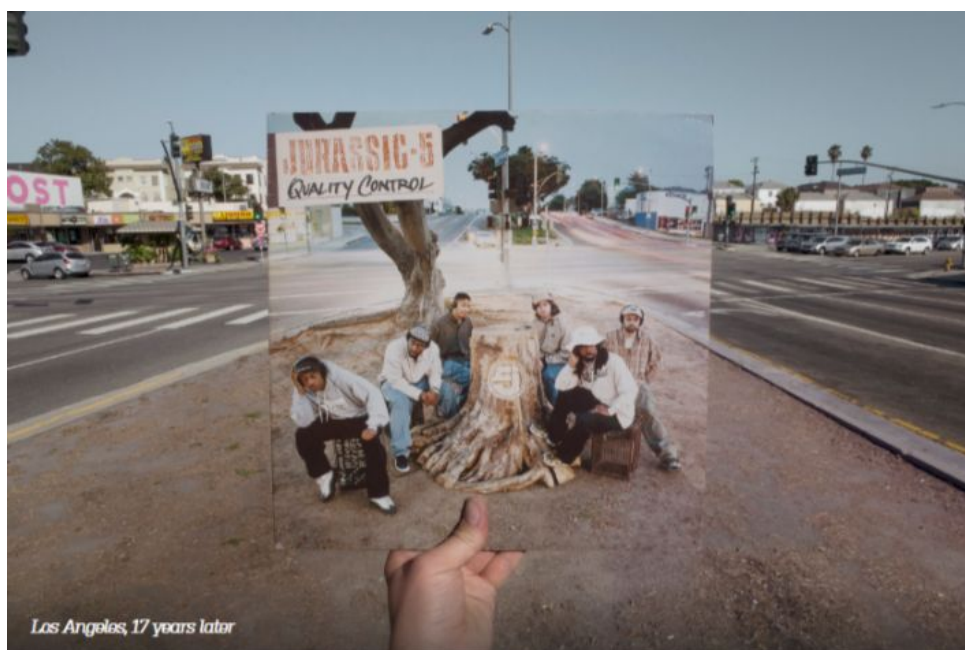


Figura 06 - Série Quality Control, Alex Bartsch, 2017.

FONTE: <http://www.alexbartsch.com/more-covers/quality-control>

Na figura 06 vemos o álbum *Quality Control* da banda Jurassic 5, lançado pela Interscope na virada do milênio 99/2000, a localização da foto da capa do álbum fotografada pelo fotógrafo B+ fica em Los Angeles e Bartsch retorna a este cenário para reconstruir a imagem de capa.

A situação proposta por Alex pode ilustrar o que já discurremos sobre fragmento e detalhe até aqui. Consideramos a fotografia de Alex Bartsch o todo, ao focarmos no álbum inserido nesta situação podemos considerá-lo um detalhe pelo mesmo não se desprender do todo, agora, se tivermos a nossa frente apenas a capa do disco *Quality Control* podemos considerá-la um fragmento, por estar desassociada deste todo proposto por Bartsch.

Visto isso, ao ler a imagem que representa a série *Sidewalk Kintsukuroi*, tratemos por fissura-detalhe o percorrer pelo registro da intervenção artística em questão, considerando o corpo fotografado como o todo ou fissura-fragmento. Sendo a fissura-detalhe o *zoom* no registro da obra de Sussman - conforme ilustra a figura 06, o detalhe do todo/fragmento capturado pela artista. Com o primeiro plano (todo/fissura-fragmento) o espaço se alarga, sob o efeito do *zoom* (fissura-detalhe), o movimento se alonga, neste sentido, essa ampliação não seria apenas uma questão de esclarecimento, mas sim a proposição de uma nova formação estrutural comenta Walter Benjamin (1989, p.48) em seu livro *Discursos interrompidos* / comentando sobre o *zoom* no cinema.

Essa nova formação estrutural caracterizada no corpo da fissura-detalhe, propõe uma percepção de que a natureza da lente da câmera, difere da natureza de nossos olhos pois o espaço criado pela consciência do homem ao observar *in loco* difere do espaço proposto pelo detalhe 'estático' do *zoom* da câmera. Benjamin (1989, p.48) comenta que "é perceptível que a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olho. É sobretudo distinta porque no lugar do espaço que o homem traça com sua consciência, se apresenta outro traçado por seu inconsciente".

Levando em conta o caráter de fissura-fragmento, entendemos o fazer artístico em si e a ação de registrá-la, a fotografia torna-se um fragmento da imagem criada no inconsciente do artista, fragmentado pelas extremidades de alcance da lente da câmera. Mesmo assim, não descartando a possibilidade de que qualquer

uma das partes conectadas pelos fios de ouro nessa intervenção, podem ser consideradas fragmentos do “todo” pavimento *in loco*, visto que estão demarcadas pela fissura ao redor. Resumindo, o ato de registrar a fissura já a torna um fragmento, visto que a fotografia, causa uma ruptura no todo ‘real’ que estava ali, no momento da intervenção.

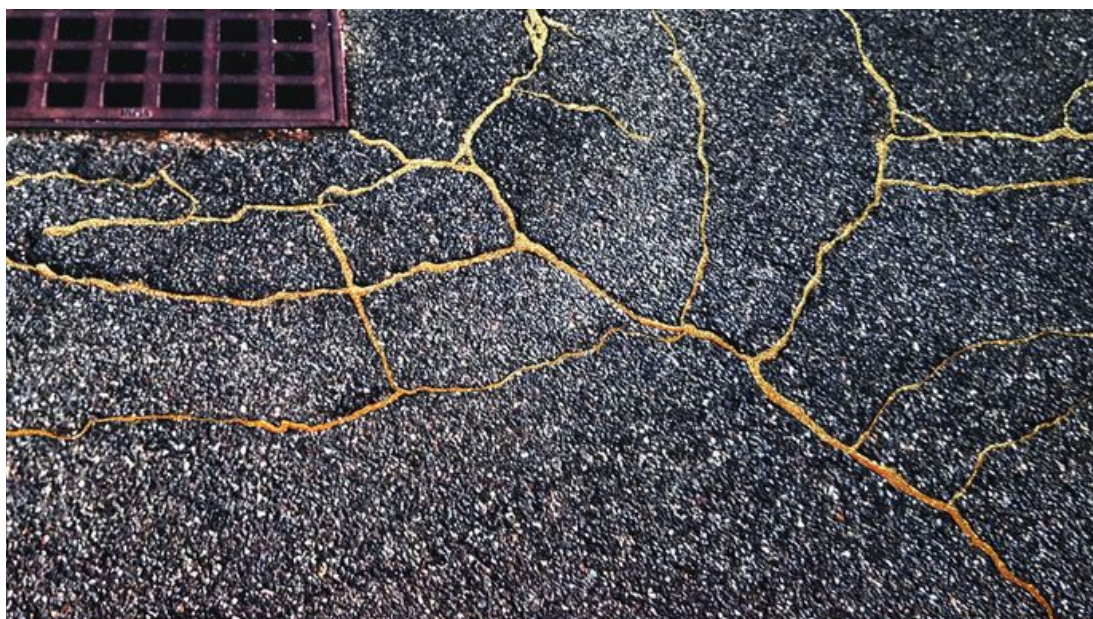


Figura 07 - Série Sidewalk Kintsukuroi, Rachel Sussman, 2017, recorte nosso.

FONTE: <http://www.rachelsussman.com/portfolio#/sidewalk-kintsukuroi>

Da teoria de Calabrese (1999, p.105, tradução nossa) podemos concluir que mesmo que “detalhe e fragmento” apresentem diversas distinções entre si, ambos estão conectados pelo mesmo “espírito temporal de perda da totalidade”. Esta perda para nós ocidentais, pode ser comumente vista de forma negativa, uma fissura é considerada no pensamento estético helenístico ao qual incorporamos no ocidente, como sendo algo ruim.

Nas artes ocidentais já experienciamos a importância das fissuras como proposta de rompimento de um ideal estético esgotado no movimentos de vanguarda, na performance como linguagem artística das artes visuais, no grafite, e também mais especificamente ao se tratar por fissura imagética no Espacialismo proposto pelo artista italiano Lucio Fontana, devidamente abordado no decorrer dessa pesquisa. Mesmo assim as fissuras, rupturas, quebras permanecem detidas numa ótica de rejeição para com seu estado estético. Frente a estes ideais comuns

de significação de fissura por nós ocidentais como sendo algo negativo, as teorias estéticas japonesas abraçam uma leitura positiva das fissuras.

1.3 Kintsugi: Uma arte transgressora

Sabendo a teoria do fragmento, por Omar Calabrese, e entendendo neste sentido, onde se encontram as fissuras das quais nos propomos a investigar, buscamos agora compreender as fissuras diante da teoria estética e filosófica japonesa, a qual vamos chamar de fissura-positiva. Dessa teoria estética japonesa (*kintsugi*) partiu a pesquisa de Rachel Sussman na série *Sidewalk Kintsukuroi*, mas antes de definir e compreender essa estética, faz-se necessário abordar a filosofia oriental de aceitação do inevitável: *Wabi-sabi*.

Wabi-sabi é um ideal filosófico, melhor compreendido no aspecto do Zen Japonês, que durante toda a história japonesa vem modelando o sentido de *Wabi-sabi*. Ao tratarmos por filosofia Zen, pressupõe-se que iremos abordar o vínculo direto do ser e sua relação com a natureza da vida e das coisas, e é exatamente nesse sentido que seguiremos, não pretendemos seguir num sentido de zen americanizado dos anos 50, no sentido do (não) fazer artístico, presente no movimento *beat*². Seguimos *no* Zen japonês, que de acordo com a Monja Coen no prefácio do livro *O Caminho Zen*, significa de uma forma rasa: meditação; no entanto o seu sentido é muito mais complexo e vai além da significação de uma palavra. No Zen entende-se que o ser está em conexão direta com sua natureza, “somos a vida do universo em manifestação. Não somos parte do todo. Somos o todo, cada um de nós é o todo se manifestando em sua pluralidade de formas. Forma é vazio. Nada físico, nada permanente” (COEN, 2010, p.8). Para Cauquelin (2008, p.13) “o zen é onipresente, e mesmo que ele seja conhecido apenas aproximadamente, de ouvir dizer, ou que não seja expressamente invocado, ele parece dar todas as espécies de chave”.

² Geração Beat ou **movimento beat** é um termo usado tanto para descrever um grupo de norte-americanos, principalmente escritores e poetas, que vieram a se tornar conhecidos no final da década de 1950 e no começo da década de 1960, quanto ao fenômeno cultural que eles inspiraram. Fonte: wikipedia.org/wiki/Geracao_beat

A expressão artística do Zen também pode ser bem compreendida na fala do pedagogo brasileiro Paulo Freire, de que a leitura do mundo precede a leitura dos livros, no sentido de que o Zen “evita o intelectualismo e a pretensão e, em vez disso, visa desenterrar e enquadrar a beleza deixada pelos fluxos da natureza” (JUNIPER, 1967, p. 01), ou seja, sua expressão vem do que é natural, rústico, daquilo que é imperfeito e simples. A filosofia *Wabi-sabi* segue por este mesmo caminho do Zen, e a verdadeira natureza da vida.

Quando *Wabi-sabi* ainda eram duas palavras separadas, seu sentido etimológico era decerto diferente do que hoje ela quer expressar, *wabi* significava aquilo ou aquele que vive isoladamente na natureza, além de sugerir um estado de espírito desanimado. Já *sabi* em sua individualidade significa algo semelhante a frio, magro e pobre. Contudo, com a evolução da história japonesa, a filosofia foi nomeada pela junção das duas palavras.

Por volta do século XIV, os significados das duas palavras começaram a evoluir na direção de valores estéticos mais positivos. O isolamento auto imposto e a pobreza voluntária do eremita e do asceta passaram a ser consideradas oportunidades de riqueza espiritual. (KOREN, 1994, p. 22, tradução nossa)

A palavra *Wabi-sabi* remete daí por diante à simplicidade, a apreciação dos pequenos detalhes, e no que diz respeito a natureza. *Wabi-sabi* tornou-se a apreciação daquilo que apresenta aspectos negligenciados, uma beleza pura e rústica, este sentido está tão enraizado na cultura Japonesa, que nos dias de hoje não se separa mais uma palavra da outra, *Wabi* virou ‘sinônimo’ de *sabi*.

O termo *wabi-sabi* sugere qualidades como impermanência, humildade, assimetria e imperfeição. Esses princípios subjacentes são diametralmente opostos aos de suas contrapartes ocidentais, cujos valores estão enraizados em uma cosmovisão helênica que valoriza a permanência, a grandeza, a simetria e a perfeição. (JUNIPER, 1967, p. 3, tradução nossa)

Mas quais são os valores filosóficos e espirituais de *Wabi-sabi*? Leonard Koren (1994, p. 46, tradução nossa) explica que a base para os valores dessa filosofia é a natureza e suas imperfeições, sustentada por três pilares, sendo eles:

“Todas as coisas são impermanentes, todas as coisas são imperfeitas e todas as coisas estão incompletas”, a impermanência está em tudo, naquele botão de flor no jardim até na maior e mais resistente estrutura construída pelos homens, a torre Eiffel, por exemplo, enferruja. Segundo a filosofia *Wabi-sabi* nada escapa da impermanência, estamos tudo e todos à mercê da ação da natureza e da definição de tempo que conhecemos.

Tudo se desgasta, os planetas e as estrelas, e até coisas intangíveis como reputação, herança familiar, memória histórica, teoremas científicos, provas matemáticas, grande arte e literatura (mesmo na forma digital) - todos acabam desaparecendo no esquecimento e na inexistência. (KOREN, 1994, p. 49, tradução nossa)

Ao se tratar por imperfeição, segundo item a sustentar essa filosofia, “nada que existe é sem imperfeições. Quando olhamos bem de perto para as coisas, vemos as falhas” Koren (1994, p. 49, tradução nossa). Nesta ótica tudo possui falhas, até mesmo as obras de Jeff Koons, tão conhecidas por seu aspecto liso e ‘perfeito’. Salve a degradação a qual o material está predisposto a sofrer, há um abismo na feitura dos trabalhos de Koons, visto que o próprio artista pouco utiliza suas mãos para criar ao terceirizar a feitura de seus trabalhos, causando desta forma um distanciamento entre ele e a obra. Embora a ideia seja dele a fissura está justamente entre essa ideia e o ato de produção da obra propriamente dito.

A questão de autoria da obra de arte já foi superada de certa forma nas artes visuais, a pós-modernidade nos convida a questionar a autoria, causando uma ruptura entre o fazer artístico e o artista em si. Visto isso consideramos essa “ausência” do fazer artístico como uma fissura no trabalho de Jeff Koons, partindo da premissa de que o fazer artístico sofreu uma ruptura, dessa forma as imperfeições refletem irregularidades pertinentes a ideia de que tudo está incompleto.

Essa sensação de incompletude está atada a nossa noção de universo, e seu processo constante de retorno e dissolução da matéria e do tempo no formato ao qual conhecemos. Em *Wabi-sabi*, não há completude, estamos dispostos a um ciclo que se renova a cada passo: “a planta está completa quando floresce? Quando vai para a semente? Quando as sementes brotam? Quando tudo se transforma em

composto?”, para *Wabi-sabi* vivemos em um inesgotável ciclo, diante de um processo de criação constante e inesgotável (KOREN, 1994, p. 50, tradução nossa).

A filosofia *Wabi-sabi* dá alma ao fazer artístico japonês, desde os arranjos florais até as danças, os jardins orientais, a cerimônia do chá, a poesia haikai, as gravuras que serviram de inspiração para Van Gogh e Monet, nas cerâmicas. Acredita-se inclusive que as cerâmicas possuam *kami*, ou seja, um espírito ou Deus interior, por isso quando quebram são restauradas e ganham desta forma maior valor. Em suas fissuras, está implícita a aceitação do inevitável, ou seja, a aceitação de que tudo é impermanente e se quebra, visto seu caráter frágil e resiliente frente a deterioração física.



Figura 08 - Tigela de chá, Japão, período Edo, Século VII.
FONTE: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-centuries-old-japanese-tradition-mending-broken-ceramics-gold>

Considerando ou não que a cerâmica possua *kami*³, de qualquer forma ela carrega memórias em sua materialidade por intermédio de suas fissuras evidenciadas pela preciosidade do ouro. Segundo a filosofia *Wabi-sabi* a cerâmica está vinculada ao espírito de todos aqueles que a acariciaram e para *Wabi-sabi* cada espírito agrega à expressividade deste objeto. No caso de alguém que não tenha essa mesma premissa filosófica observar a cerâmica restaurada, já terá a sensação de memória, de cicatriz, de reparo, justamente por seus aspecto visual que deixa em evidência essas fissuras.

³ Kami significa espírito ou Deus interior.

No Japão este processo de restauração da cerâmica é conhecido por *kintsugi* ou *Kintsukuroi*, referência do trabalho de Rachel Sussman citado anteriormente e técnica também utilizada no trabalho de Denise Milan (figura 09). Aqui podemos entender o sentido de fissura-positiva presente nesta técnica milenar chinesa, que ganhou maior relevância e aprimoramento na cultura japonesa, quando absorvida pela filosofia *Wabi-sabi*, visto que os mestres Zen japoneses consideravam as cerâmicas chinesas um tanto quanto ostensivas diante da humilde filosofia oriental.



Figura 09 - Cicatriz, Denise Milan, 2016, quartzito, ferro e ouro, 175x175cm.

FONTE: registro nosso, em SP-arte 2018

Artistas ocidentais muitas vezes utilizam da técnica *kintsugi* em obras de caráter monumental e ostensiva, como ilustrado na obra de Denise Milan (figura 09), fica clara a referência da artista à técnica oriental na obra de 2016 intitulada “Cicatriz”. Mesmo que para a filosofia *Wabi-sabi* o objeto não deva ter um aspecto ostensivo, visto que suas fissuras já representam toda a sua grandeza, ao ser incorporada simplesmente a técnica sem seus preceitos filosóficos na obra de Milan, isto é deixado de lado, neste caso *kintsugi* é retirado do seu sentido natural, para criar novos sentidos no trabalho da escultora Brasileira Denise Milan.

Para a filosofia *Wabi-sabi*, *Kintsugi* vai além de um remendo/restauro, incorpora na peça de cerâmica a ideia filosófica de impermanência, imperfeição e incompletude. Mais que isso, no sentido de ser uma arte transgressora, propõe um questionamento frente aos paradigmas e valores impostos aos objetos na sociedade contemporânea, questiona o consumismo exacerbado. Além disso, a assimetria nas

peças fragmentadas e coladas pela laca dourada permite ao observador infinitas possibilidades de apreciação estética, o remendo oferece “uma oportunidade de envolvimento com a peça, ajuda a completar a imagem ou mesmo propor uma reflexão sobre a natureza aparentemente imperfeita da própria ironia de viver” (Juniper, 1967, p. 86, tradução nossa), ou seja, em *kintsugi* veem-se as adversidades da vida (fissuras) como sendo uma ótima oportunidade para evoluir e melhorar, bem como se propõe uma valorização do teor histórico do objeto partido, entendendo que o mesmo está repleto de memórias.

Kintsugi teve sua origem no Japão, período Muromachi⁴, Ashikaga Yoshimitsu (1358-1408) até então shogun⁵ do Japão por ventura quebra sua tigela de chá favorita, e a envia para a China - que até então dominava uma técnica de restauro de porcelanas feita com grampos de metal. Ao receber sua xícara remendada com metais salientes, Yoshimitsu não gosta do que vê e manda seus artesãos japoneses restaurarem a xícara de uma forma esteticamente mais interessante, e logo depois deslumbra-se com o reparo criado com laca e pó de ouro por seus artesãos. A partir daí a técnica popularizou-se no Japão, a ponto das pessoas quebrarem sua própria xícara de chá no intuito de emendá-la.

No trabalho de Sussman (figura 07), tira-se o objeto fragmentado em questão do aspecto intimista da cerâmica bem como no trabalho de Milan (figura 09), para propor uma perspectiva contemporânea da técnica milenar japonesa expondo-a no âmbito público. Na série *Sidewalk Kintsukuroi*, o pavimento rústico preto contrasta com o dourado em laca, enfatizando as fissuras no chão, apresentando um certo caráter de denúncia, o que não parece ser a intenção de Milan, que comenta sobre o seu processo de criação: “para encontrar a cura você tem que mostrar as cicatrizes, partir daquilo que está potencialmente saudável, do que pode e deve ser preservado” (Milan, 2013).

⁴ Período Muromachi foi um regime militar feudal japonês estabelecido pelo terceiro shogun Ashikaga Yoshimitsu e controlado pelos shoguns do clã Ashikaga no período de 1336 à 1573.

⁵ Shogun é uma abreviação do termo Seii Taishōgun, que seria traduzida como “Grande General Apaziguador dos Bárbaros”. Ainda que o Imperador seja o grande governante do Japão, o Shogun era o detentor do poder político do país, ainda que ele assumisse as responsabilidades em nome do Imperador, ou seja, o seu superior.



Figura 10 - Fotografia espacial do rio Amazonas, Alexander Gerst - Agência Espacial Europeia, 2017.

FONTE: https://twitter.com/Astro_Alex/status/1113748194532392960

O astronauta europeu Alexander Gerst da Agência Espacial Europeia retratou o rio Amazonas (figura 10) em 2017. E mesmo sem intenção seu retrato remete diretamente ao aspecto estético da técnica *Kintsugi*, o rio forma um grande *kintsugi* natural em decorrência do reflexo da luz solar em águas brasileiras, poética naturalmente proposta pela natureza. A fissura ganha ênfase, propõe um recorte necessário para ser considerada não simplesmente um espaço vazio, mas sim um organismo vivo e cheio de possibilidades, assim como o rio do registro aéreo do astronauta Gerst.

Como já comentamos anteriormente, *Kintsugi* ultrapassa os limites do objeto, que uma vez reparado pode ser reutilizado, ampliando suas possibilidades e potencializando suas memórias. Podemos até concordar que esta técnica propôs a milênios atrás o que hoje conhecemos como sustentabilidade, num tempo em que não havia plástico ou outros itens desenvolvidos a posteriori responsáveis pelo enorme índice de poluição de nosso ecossistema. *Kintsugi*, além de ser uma técnica transgressora, incorporou às cerâmicas o valor histórico dos objetos por intermédio

da valorização de suas fissuras, propondo deste modo uma reflexão sobre a importância do erro e a aceitação do inevitável.

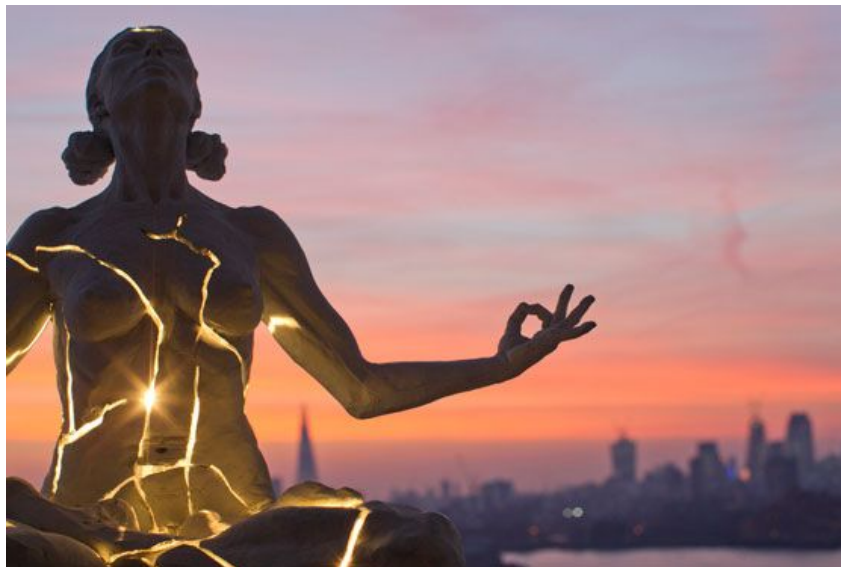


Figura 11 - Expansion, Paige Bradley, 1601 a 1602
FONTE: <https://paigebradley.com/sculpture/metamorphosis/expansion/>

Na escultura da artista estadunidense Paige Bradley, somos resultado de nossas rachaduras. As fissuras demarcam a nossa existência e o nosso ser, juntas formam o todo, que somos nós. Fica claro que para a *Wabi-sabi* a verdade de nossa existência vem da observação da natureza em um ciclo constante de mudanças e renovações. Podemos perceber também que a *Wabi-sabi* representa exatamente o oposto do ideal ocidental de grandeza, visto que no ocidente é considerado por grandeza aquilo que apresenta um caráter belo, monumental, espetacular e duradouro, frente a *Wabi-sabi* que vê grandeza no que é simples, imperfeito, rústico, incompleto, transitório, efêmero e que pode ser reaproveitado, re-significado, há beleza nas nossas tentativas e nas coisas sutis que fogem aos olhos superficiais.

1.4. Um breve relato sobre beleza e feiura

Há evidentes distinções entre o ideal de belo helenista que conhecemos ao decorrer de nossa história ocidental, e o ideal de belo *Wabi-sabi*. Embora possamos fazer relações do *Wabi-sabi* com o sublime matemático ocidental, que seria o contato direto com as maravilhas naturais contemplativas, ou seja, “aquilo a que Kant se refere como a imagem do céu estrelado sobre nós possa provocar

reverência e senso de vastidão mesmo na mais simples das pessoas” (DANTO, 2015, p. 69). O natural é uma beleza que independe da vontade do ser humano, materializada como beleza presente nos astros, na vegetação, na imensidão natural.

Podemos olhar para dentro das estruturas da natureza. Precisamos aprender com as estruturas naturais do planeta em vez de tentar dominá-las. As mais belas pedras preciosas são encontradas no Brasil. Meu trabalho é aprender sobre suas geometrias, escutar o que a estrutura das pedras tem para nos ensinar. (MILAN, 2013)

Gadamer (1985, p. 48) nos leva a outra reflexão sobre a beleza soberana da natureza. O autor de *A Atualidade do Belo* comenta que a capacidade de vermos beleza na natureza advém da experiência moral humana, que está limitada ao maravilhoso. Diante disso tudo, o que seria belo? E o que podemos tomar por feio?

Umberto Eco, em suas obras mais conceituadas no campo das artes, *A História da Beleza* (2010) e *A História da Feiura* (2007), apresenta-nos um manual sobre beleza e feiúra ocidental; não seremos pretensiosos a ponto de apresentar minuciosamente todo o conteúdo dos livros, longe disso, cabe aqui buscar esclarecimento para os questionamentos citados anteriormente. Em leitura percebe-se o quanto o conceito de beleza passa por inúmeras re-significações. Sócrates propôs a ideia de beleza ideal, espiritual e funcional, Platão apresenta as concepções de harmonia e proporção, Fedro faz relação da beleza com o esplendor, Nietzsche propõe uma leitura de beleza apolínea e dionisíaca, dando dessa forma ênfase a beleza do corpo humano no campo das artes visuais.

A questão da beleza clássica do corpo humano está diretamente ligada a questões como simetria, proporção, harmonia, e responde assim a estes preceitos definidos por uma noção de estética dos filósofos clássicos que nos acompanham e são constantemente desconstruídos e reinterpretados à medida que o tempo avança. O conceito de belo passou por inúmeras revisões e modificações, Eco (2010, p. 48) comenta que este processo é orgânico e não matematicamente imutável, sempre pode ser remontado, revisitado e reinterpretado. O feio em teorias estéticas da idade média é uma antítese do belo, e soma na harmonia de beleza, num constante exercício de proporção e contraste, o feio seria “uma falta que retira de um ser aquilo que, por natureza, deveria ter” (Eco, 2010, p. 133).

A beleza começa a aparecer no mundo quando a matéria criada se diferencia por peso e por número, circunscreve-se em seus contornos, ganha figura e cor; ou seja, a Beleza funda-se na forma que as coisas assumem no processo criativo. (Eco, 2010, p. 85)

Para Scruton (2013, p. 7) “julgar a beleza, porém, é algo que diz respeito ao gosto, e o gosto talvez não tenha nenhum fundamento racional”. No entanto, no estudo sobre as teorias do sociólogo francês Pierre Bourdieu, a professora de Sociologia na Faculdade de Educação da USP, Maria Setton (2010), nos diz que o gosto é “fruto do processo educativo, ambientado na família e na escola e não fruto de uma sensibilidade inata dos agentes sociais”; gosto nasce de um processo nomeado por Bourdieu de Capital Cultural. Para Bourdieu, questão de gosto está diretamente ligada à condição social de cada um. Neste sentido, entendemos que o conceito de beleza pode ser relativo partindo desta premissa de gosto, levando em consideração o ponto de vista de Bourdieu.

Scruton (2013, p. 7) reforça que esse relativismo leva muitos a desprezarem juízos de beleza, por serem eles subjetivos. Mas a nossa intenção aqui não é desprezar o juízo de beleza, é encontrar uma forma de definição para o que entendemos de belo e feio.

Para Carl Gustav Jung (em seu ensaio de 1932 sobre o Ulisses de Joyce), o feio de hoje é sinal e indício de grandes transformações por vir. Isso significa que aquilo que será apreciado amanhã como grande arte poderá, de todo modo, parecer desagradável hoje e que o gosto está sempre atrasado em relação ao aparecimento do novo. (ECO, 2007, p. 367)

Jung, nas palavras de Eco (2007, p. 367) reforça essa ideia de belo mutável, que caminha diante das variáveis apresentadas no espaço-tempo em que está inserido. Desta forma compreendemos que cada cultura apresenta sua própria concepção de belo e de feiúra, por exemplo, para um conceito de belo ocidental “máscaras de outras civilizações parecem representar seres horríveis e disformes, enquanto para os nativos podem ou podiam ser representações de valores positivos” (ECO, 2010, p. 132). E é desta forma que vemos as fissuras: positivas, por

apresentarem uma beleza inerente a elas, uma beleza reconstrutiva, aquela que propõe um movimento.

1.5. Deleuze, a fissura e o acontecimento

Deleuze, em seu livro *Lógica do Sentido*, nos revela a fissura no sentido metafísico, ou seja, a fissura que transcende a natureza física das coisas. A fissura como sendo o movimento fundamental para o acontecimento. Como se a partir dessa fissura estruturas fossem devidamente movidas, redirecionadas. O autor analisa a novela de F. Scott Fitzgerald *The Crack Up* e desta forma entende como fissura o fator causador do rompimento entre o casal protagonista dessa novela, fissura esta formada por pequenos acontecimentos que fendiam o relacionamento do casal aos poucos.

“Certamente, muitas coisas se passaram tanto no exterior como no interior: a guerra, a bancarrota financeira, um certo envelhecimento, a depressão, a doença, a fuga do talento” (DELEUZE, 1974, p. 155) como se todos esses acontecimentos cansassem o casal, e assim o relacionamento seria destruído, fissurado, fragmentado, trincado.

Para Deleuze, o acontecimento seria um fator que se contradiz: ao mesmo tempo em que um acontecimento fere, ele cura, por exemplo, aquilo que nos emociona, nos toca, nos movimenta: quase sempre cava, machuca, cutuca. Da mesma forma que nos faz aprender algo novo, ganhar repertório, amadurecer. O acontecimento cava no sentido de abrir uma fissura em nosso ser, e nos faz, a partir disso, escolher entre o que queremos e o que não queremos, o que gostamos e o que não gostamos, neste sentido que a fissura pode mover estruturas, por meio do acontecimento.

Para o autor “a fissura continua sendo apenas uma palavra enquanto o corpo não estiver comprometido e enquanto o fígado e o cérebro, os órgãos, não apresentem estas linhas a partir das quais se prediz o futuro e que profetizam por si mesmas” (DELEUZE, 1974, p. 164). Já dizia o ditado, para morrer basta estar vivo, neste caso, para se ter uma fissura dentro de si, basta viver, e de acontecimento em

acontecimento essa fenda vai se abrindo, e conseqüentemente formando o nosso ser, nossa identidade, nossa personalidade.

No que diz respeito às artes visuais, podemos entender: a obra de arte deve cavar no observador para que seja compreendida, ou seja, deve haver ali algo que abra a fissura do observador, faça uma fratura em seu ser, a ponto de emudece-lo. Ao perguntar-se o por que da fissura ser tão necessária e desejada, mesmo que inconscientemente, Deleuze (1974, p. 164) diz que “é porque, talvez, nunca pensamos a não ser por ela e sobre suas bordas e que tudo o que foi bom e grande na humanidade entra e sai por ela, em pessoas prontas a se destruir a si mesmas e que é antes a morte do que a saúde que se nos propõem”.

Diante deste cenário, podemos mais uma vez, assim como fizemos anteriormente quando discorremos sobre *Kintsugi*, notar a positividade contida nas fissuras. Dela vem a possibilidade de acontecimento e considerando-a o ‘espaço entre’ a fissura, não é nem exterior nem interior, ela simplesmente é.



Figura 12 - Rest Energy, Marina Abramovic, 1980

FONTE: <https://publicdelivery.org/marina-abramovic-rest-energy/>

Percebemos o sentido metafísico de fissura apresentado por Deleuze na obra *Rest Energy* da artista/performer Sérvia Marina Abramovic. Assim como na relação desgastada do casal “fraturado” da novela de Fitzgerald analisada por Deleuze em *A Lógica do Sentido*, em *Rest Energy* de Marina Abramovic vemos dois corpos, suspensos a frente um do outro diante de um arco e flecha, e no pormenor descuido

de ambos os envolvidos nessa relação de confiança, a relação pode terminar numa tragédia, o rompimento da fratura, da fissura, ou seja, o fim deste relacionamento, a quebra do confiar, a flecha em disparo contra o outro, diretamente ao peito, na ideia de que amar é confiar, é entregar-se e se colocar à disposição de se destruir por inteiro.

Por mais estreita que seja a sua junção, há dois elementos, dois processos que diferem em natureza: a fissura que prolonga sua linha reta incorporal e silenciosa na superfície, e os golpes exteriores ou os impulsos internos ruidosos que a fazem desviar, que a aprofundam e a inscrevem ou a efetuam na espessura do corpo” (DELEUZE, 1974, p. 157)

Assim funciona a fissura metafísica proposta por Deleuze, ela é a linha tênue entre o passado e o futuro, a realização e a contra-realização, ela está entre o acontecimento e pode modificá-lo, da mesma forma que o arco entre os corpos, pode com sua força, modificar todo o cenário de uma vida.

ela se acha na fronteira, insensível, incorporal, ideal. Assim, ela tem com o que acontece no exterior e no interior relações complexas de interferência e de cruzamento, junção saltitante, um passo para um, um passo para o outro, em dois ritmos diferentes: tudo o que acontece de ruidoso acontece na borda da fissura e não seria nada sem ela; inversamente, a fissura não prossegue em seu caminho silencioso, não muda de direção segundo linhas de menor resistência, não estende sua teia a não ser sob os golpes daquilo que acontece. (DELEUZE, 1974, p. 156)

Podemos concluir que, diante dessa visão de fissura apresentada por Deleuze, permeiam nossos processos criativos, os processos de fruição da obra de arte, até mesmo o fator motivador para esta pesquisa. Fissura labial foi a fissura propositora desta pesquisa em arte sobre fissuras, pois ela propôs um meio diante de todos o acontecimentos que fizeram fender dentro de meu ser este estudo. E dessa mesma forma esta pesquisa pode motivar outros leitores a identificar, trabalhar e aceitar suas fissuras, sejam elas no plano da matéria ou no plano espiritual.

1.6. Fissura labiopalatina

Considerando que a gênese dessa pesquisa advém de minha fissura labiopalatina, a partir daqui vamos discorrer sobre elas, as fissuras labiopalatinas, levando em consideração o que já nos foi apresentado até hoje na história da arte. Para tal, além dos autores utilizados para uma revisão de literatura, vamos nos apoiar no estudo *Cleft Lip and Palate in the Arts: A Critical Reflection*, realizado por um grupo de quatro cirurgiões dentistas norte-americanos que se aventuraram nas artes visuais buscando referências às fissuras labiopalatinas.

A fissura labial, fenda no palato ou fissura labiopalatina, como já fomos introduzidos no início desta dissertação, é uma malformação congênita que acomete no Brasil um a cada 650 recém nascidos (TRINDADE e SILVA FILHO, 2007, p. 17).

De etimologia latina, a palavra ‘fissura’ significa fenda, abertura. Para a Biologia, é transportada como ‘solução de continuidade’ na topografia anatômica, não expressando necessariamente patologia, como por exemplo o acidente anatômico ‘fissura pterigomaxilar’. No contexto patológico, o termo é genérico, amplo e denota qualquer abertura anatômica inata que diverge do normal. Sua manifestação plural envolve qualquer região da face e do crânio, no tecido mole e ou no esqueleto, muito embora sejam usuais no lábio e/ou no palato. (TRINDADE e SILVA FILHO, 2007, p. 17)

Uma revisão de literatura sugere que “indivíduos nascidos com fissuras relatam dificuldades em áreas específicas de funcionamento tais como integração social, cognição, comportamento e ajustamento psicológico” deste modo acomete grande parte dos pacientes fissurados com “depressão, ansiedade e abstinência social” por conta de sua aparência facial (MASOUD SAMAN *et al*, SD, p. 129, tradução nossa).

Há distintas variações das quais a fissura pode ocorrer: há casos de fenda apenas no lábio; fenda na gengiva; casos com fenda no lábio e palato; outros casos somente o palato fissurado; fenda bilateral; fenda unilateral; fenda mediana; fenda no palato duro; fenda no palato mole (TRINDADE e SILVA FILHO, 2007, p. 21-46). Porém, diante dessa pesquisa em artes não nos cabe especificar e conceituar caso a caso, já que em suma o que nos diz respeito neste momento é somente o teor e

forma estética da fissura apresentada nos portadores dessa malformação congênita e casos de sua abordagem nas artes visuais.

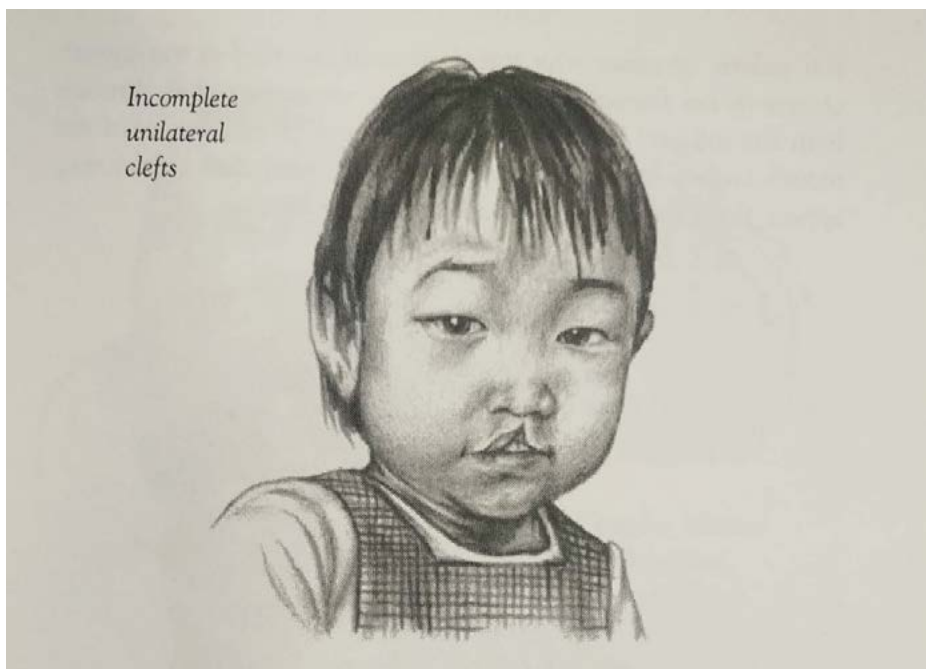


Figura 13 - Ilustração de criança com fissura Unilateral Incompleta, Marty J. Granius, sd
FONTE: GRUMAN-TRINKNER, 2001

No entanto não podemos desconsiderar que, ao longo de muitos anos, foi inserido em nossa sociedade um modelo que reforça a visão da tragédia pessoal, o “modelo de deficiência, que sugere que a deficiência (ou deformidade) é um acontecimento terrível que acontece com o indivíduo desafortunado” (MASOUD SAMAN *et al*, SD, p. 130, tradução nossa). Mesmo assim, nossa análise estética se dará, na maioria dos casos, por uma ótica positiva da fissura, de acordo com as teorias da arte e da filosofia apresentadas nesta pesquisa.

Cabe aqui também inserir uma definição de belo, pela ótica da filosofia *Wabi-sabi*, já estudada anteriormente, visto que no ideal helênico de beleza presente no ocidente até os dias atuais, qualquer tipo de malformação e imperfeição é visto como aberração, feio, grotesco e certamente vinculado a ideais negativos. Já a filosofia *Wabi-sabi*, “busca a beleza nas imperfeições encontradas em todas as coisas, em um estado constante de fluxo, evoluindo do nada e devolvendo-se ao nada” (JUNIPER, 1967, p. 01, tradução nossa) e representa “exatamente o oposto

do ideal ocidental de grande beleza como algo monumental, espetacular e duradouro” como diz Koren (1994, p. 50, tradução nossa):

Wabi-sabi sugere que a beleza é um evento dinâmico que ocorre entre você e outra coisa. A beleza pode ocorrer espontaneamente a qualquer momento, dadas as circunstâncias, contexto ou ponto de vista adequados. A beleza é, portanto, um estado alterado de consciência, um momento extraordinário de poesia e graça.

Até aqui vimos os trabalhos de arte urbana em fissuras nas calçadas, que podem ter um teor negativo e positivo, vimos também na técnica japonesa *Kintsugi* com sua forma positiva de realçar fissuras, visto que as mesmas carregam uma memória e merecem estar em destaque (a beleza da imperfeição), vimos ainda a fissura como detalhe e como fragmento, e a fissura como sendo espaço entre o vazio, o oco, que pode ser preenchido, mas não obrigatoriamente deve-se preencher, a fissura e o acontecimento, e agora veremos a fissura labiopalatina nas artes visuais.

Cada ser humano começa sua vida no útero com uma fenda no lábio concebida nos primeiros meses de gestação, e na maioria dos casos se une e forma duas linhas naturais abaixo de nosso nariz, essas duas linhas recebem o nome de linhas filtrais. Em outros casos essa fissura no lábio não se fecha e a fenda congênita ocorre, quando por algum motivo (ainda não descoberto) este lábio não se junta. Ou seja, o lábio das pessoas portadoras dessa malformação não se separa, ele simplesmente não se junta (GRUMAN-TRINKNER, 2001, p. 8).

Pessoas fissuradas nos lábios foram retratadas no decorrer da história da arte, em distintas épocas e culturas. Cabe salientar que ao longo de nossa história “a explicação para o desenvolvimento de anomalias congênitas foi baseada em uma combinação de religião, superstição, astronomia e charlatanismo” (MASOUD SAMAN, *et al*, SD, p. 130, tradução nossa). A fissura-labial já foi vista por povos latino-americanos como uma aberração, nas crenças chinesas como carma de outras vidas ou até mesmo possessão de demônios, castigo, muitas vezes era motivo até de assassinato dos bebês nascidos com alguma anomalia, porém, em outras culturas os nascidos fissurados eram considerados seres divinos.

Na era Ming, dinastia que governou a China no período entre 1368 a 1644, as figuras consideradas marginais para a época eram os mendigos, por não apresentarem um lugar na sociedade, eram comumente associados a demônios perigosos, que poderiam comprometer a vida dos cidadãos de “bem” daquela época. Essas pessoas “normais” ou cidadãos de “bem” de comunidades chinesas realizavam rituais de exorcismo, na ideia de limpar o ambiente daqueles seres medíocres, os moradores de rua da região de Suzhou, China de onde veio a gravura da figura 14.



Figura 14 - Fragmento de *Beggars of Street Characters*, Zhou Chen, 1516 (recorte nosso)

FONTE: <http://www.clevelandart.org/art/1964.94#>

O artista Zhou Chen retratou em 1516 a representação de 12 desses mendigos endiabrados, todos com características semelhantes, sendo o décimo segundo mendigo representado na figura 14, um senhor desleixado, com um aspecto idoso e com fissura labial para representar o seu lado demoníaco, para a época, era comum retratar essas personagens com características humanas e demoníacas. Observamos que fissura labial foi tratada por Chen como sendo algo abominável, impuro, asqueroso e grotesco, visto que a fissura labial é considerada uma anomalia craniofacial, e que naquela época não existiam estudos voltados para essa anomalia, o que levava as pessoas a teorias fantásticas por se depararem com algo que até então era desconhecido; muitos dos portadores nessa época vinham a óbito.

Em estudos mais recentes de aspectos pediátricos dos portadores de fissuras labiopalatinas, segundo Trindade e Silva Filho (2007, p. 53) o aspecto visual da fissura-labiopalatina causa nos pais dos nascidos com essa malformação grande impacto negativo e isso deve ser motivo de preocupação. Os pais, ao se depararem com a contrariedade de toda uma expectativa em ter um filho dito normal em nossa sociedade, podem se ver em uma situação de pleno desespero, pois diante dessa malformação surge uma quebra, ou literalmente uma fissura, na imagem idealizada de seu filho(a). O paciente portador dessa malformação apresenta num primeiro momento dificuldade de sucção e deglutição dos líquidos, e isto pode comprometer sua amamentação, forçando até um desmame precoce. Essa e outras dificuldades pedem que os pais e pacientes sejam atendidos por uma equipe multidisciplinar, que irá orientá-los em todo o processo.

Compreende-se, então, a amplitude do tratamento da fissura labiopalatina, que envolve o trabalho e acompanhamento psicológico dos pais, visto todos os procedimentos cirúrgicos aos quais essa criança deverá ser submetida em sua companhia, mais tarde, tratamentos multidisciplinares da própria criança, para que tenha qualidade de vida e juntos alcancem equilíbrio emocional, do qual segundo Trindade e Silva Filho (2007, p. 53) é um processo gradual.

Para o autor também é comum que os pais de uma criança com fissura labiopalatina “enfocam-se muito mais nas limitações que nas capacidades da criança”. Para driblar esse pensamento negativo é importante que os pais também passem por acompanhamento psicossocial, neste sentido, Trindade e Silva Filho (2007, p. 313) comentam:

a aceitação é pré-requisito para uma ligação positiva entre mãe e bebê. Embora a aceitação signifique concordância e harmonia, o acolhimento, a receptividade, o respeito e a consideração exigem muito mais do que simplesmente aceitar com naturalidade e conformismo o sofrimento ou infortúnio

Se olharmos a fissura labiopalatina diante da filosofia *Wabi-sabi*, estudada anteriormente nesta pesquisa, podemos entender essa fissura como sendo apenas mais uma fissura diante de tantas outras, salvo os cuidados clínicos que devem ser tomados. Unindo ambos aspectos, os pais de uma criança fissurada possivelmente

veriam a fissura do filho com maior naturalidade, mas aqui entramos em terreno amplamente delicado, que não nos cabe adentrar neste momento. Podemos compreender que, decerto, na imperfeição de um lábio fissurado é possível encontrar beleza.

De qualquer forma, houve quem na Coreia da dinastia Chosum (1392 – 1897), representasse as anomalias craniofaciais como algo negativo, bem como na dinastia chinesa Ming citada anteriormente, segundo Masoud Saman *et al* (SD, p. 130, tradução nossa), os artesãos coreanos faziam máscaras fendidas para o fim de satirizar os servos dos nobres em seus rituais e danças folclóricas do século XIX. Essas máscaras eram utilizadas para divertir a nobreza, visto que a história coreana compartilha de “contos que envolvem confinamentos, reclusão, evasão e abandono no deserto dos nascidos com fissura labiopalatina” (MASOUD SAMAN *et al*, SD, p. 130, tradução nossa), ou seja, a exclusão, abuso, desprezo pelas pessoas com essa malformação da época por uma crença de que essas pessoas eram amaldiçoadas.



Figura 15 - Máscara da Dinastia Coreana Chosum, Representa um servo da nobreza ('Yangban') com um rosto fissurado, sd.

FONTE: <http://xiahpop.com/mascaras-coreanas>

Esse deboche dos nascidos com alguma anomalia craniofacial era muito comum nessa sociedade, como também ainda é comum em tribos indígenas da atualidade, que muitas vezes sacrificam os nascidos com essa malformação devido suas crenças espirituais. A intenção aqui não é julgar o comportamento cultural

desses povos, mas sim apresentar as distintas formas de representação das fissuras nessas distintas sociedades, apesar de seu caráter difamatório e reducionista.

A fissura labiopalatina também já foi representada como sendo algo relacionado a maldições em ilustrações de artistas europeus que viveram entre os séculos XV e XVI. O italiano Leonardo Da Vinci (1452-1519), o alemão Albrecht Durer (1471-1528) e o holandês Van Oostsanen (1470-1533) retrataram monges e demônios em suas ilustrações com características comuns de uma pessoa fissurada (figura 16), a fim de reforçar a ideia de que essas figuras, no caso dos monges fissurados, era para a época o que hoje reconhecemos como intolerância religiosa. Eles entendiam que esses monges não eram desejados para o casamento, por isso os representavam de forma deformada, considerando que eles não eram pessoas “normais”.



Figura 16 - Ilustrações de artistas do século XV e fotografia de homem operado de fissura labiopalatina. (montagem nossa), sd
FONTE: PIRSIG, et al, 2001, p. 129-131

O fato de esses artistas representarem pessoas de outras crenças religiosas que não fossem o cristianismo como sendo algo diferente, “anormal”, acrescentando na representação deles a fissura labial, além de disseminar a intolerância religiosa e sugerir a segregação imposta pela religião dominante da época, o cristianismo medieval fervoroso, hoje pode ser visto como uma representação preconceituosa das pessoas portadoras de fissuras labiopalatinas.

Na figura 17 vemos um monstro sendo retratado com uma fissura no lábio, o que reforça a ideia de fissura como castigo, punição ou carma, tradição comum dos

cristãos medievais, como se a pessoa fissurada ou portadora de uma doença congênita fosse amaldiçoada e incapaz de viver em sociedade entre as “pessoas de bem”, “é por esta razão que a arte medieval que retrata a Paixão de Cristo freqüentemente ilustra soldados, capangas e atormentadores com lábios lacerados” (MASOUD SAMAN *et al*, SD, p. 133, tradução nossa).



Figura 17 - Monstro que devora um homem, capitel central da igreja de São Pedro em Chauvigny, séc XII.
FONTE: ECO, 2010, p. 141

Apesar de sua conotação negativa, essas ilustrações provam que artistas góticos e renascentistas estudaram a estrutura facial de pessoas operadas de fissuras labiais cento e trinta anos antes do primeiro registro da medicina voltado para essa anomalia visto que “a primeira ilustração médica da cirurgia de lábio leporino foi publicada em 1564 por Ambroise Paré” (Pirsig *et al*, 2001, p. 127).

É importante salientarmos que fissuras labiopalatinas nem sempre foram retratadas de forma pejorativa e negativa. O estudo de Altamirando Enciso e Garcia-Zapata (2010, p. 361) em paleontologia no sítio arqueológico de Makatampu, vale do Rimac, nos mostra que, no Peru, o povo que viveu no período Ichimay Tardio, predecessores do Império Inca (séculos XV - XVI dC), retratavam sua história por intermédio da expressão artística em cerâmicas como a ilustrada nas figuras 17 e 18.



Figura 18 - Jarra de cerâmica da Cultura Moche, Museu Nacional de Antropologia e Arqueologia de Lima, 200-300 d.C.

FONTE: PIRSIG, et al, 2001, p. 132

Para os Moche (200-300 dC), os nascidos com fissura labiopalatina ou *quechua* (termo utilizado no Peru para denominar os nascidos com fissura) eram destinados como curandeiros de seu povo por serem as pessoas “tocadas pelos deuses”. Para os Moche a fissura labiopalatina era uma marca dos deuses, especificamente da deusa Illapa, divindade dos raios, trovões e relâmpagos que foi adorada pelos Incas posteriormente (Altamirando Enciso e Garcia-Zapata, 2010, p. 361).



Figura 19 - Ornamentação de cerâmica da Cultura Moche, Grupo com lábios mutilados, 50-800 dC.

FONTE: ARIAS SÁNCHEZ, 2013, p. 16

Portanto, para esses povos, as crianças portadoras de anomalias congênitas eram consideradas divinas, por apresentarem uma marca direta dos deuses em sua carne. Os Moche ofereciam às crianças com malformação uma posição de elevado status social relacionando-as ao sacro. Tamanha era a devoção do povo por esses santos que muitas das pessoas dessas comunidades passaram a mutilar seus rostos fazendo escarificações, em nome de sua fé.

Essa abordagem mais “positiva” de fissura labiopalatina nas artes visuais não se esvai na cultura do povo Moche; há registros de artistas mais atuais que em seus trabalhos abordaram a questão da fissura labiopalatina. O francês “moderno” Paul Cézanne (1839-1906) retrata de forma natural nos últimos anos de sua carreira crânios fissurados ao lado esquerdo (figura 20), provavelmente inspirado em um crânio peruano do período pré-colombiano. O artista se apoia no simples fato de retratar estes crânios fissurados ressaltando sua forma, volume e o peso.

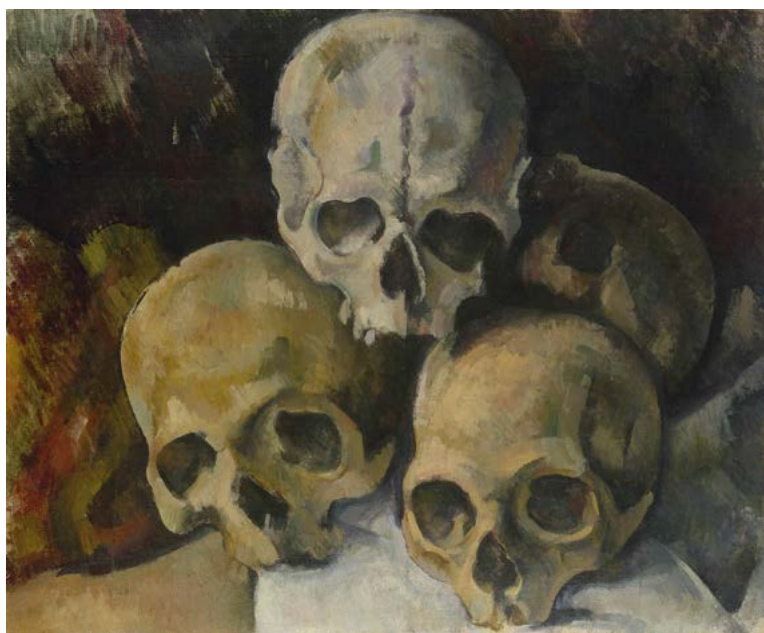


Figura 20 - Pyramide de Crânes, Paul Cézanne, 1898 - 1900

FONTE: <http://www.societe-cezanne.fr/2017/01/21/pyramide-de-cranes-1898-1900-r822-fwn874/>

Mais atualmente no Brasil, a artista Nazareth Pacheco (São Paulo, 1961), que cursou artes visuais na Universidade Presbiteriana Mackenzie (1981 - 1983), é conhecida por seu trabalho autobiográfico, brinca com o sentido real de objetos e sua forma em relação a materialidade aos quais foram representados. Seus primeiros trabalhos apresentam objetos pontiagudos e com formas agressivas forjados em borracha, material que não corresponde à agressividade da forma. “Na

arte de Pacheco, esse confronto entre os materiais e a forma resulta em obras, ao mesmo tempo, sedutoras e ameaçadoras”, destaca Pereira (2012, p. 281).

Em suas peças tridimensionais, a artista aborda questões relacionadas ao sintoma presente em seu corpo, seu trabalho é a manifestação de suas experiências relacionadas a uma série de malformações congênitas e processos cirúrgicos pelos quais fora submetida durante sua vida. Vale salientar um de seus trabalhos “sem título”, da série realizada entre 1992 e 1993, com 15 caixas nomeadas pela artista de *Objetos Aprisionados*.



Figura 21 - Sem título, Nazareth Pacheco, série *Objetos Aprisionados*. 1993
FONTE: <https://www.select.art.br/8110-2/#>

Nazareth Pacheco apresenta registros e objetos que fizeram parte de seus processos operatórios: a artista armazenou durante sua vida esses elementos e, como uma espécie de relicário, separou os objetos por sessões e armazenou em caixas de madeira, Nazareth Pacheco “introduz a ready-made⁶ no trabalho plástico. Constrói vitrines-arquivos, dentro das quais apresenta receitas médicas, fotos, caixas e vidros de remédios, máscaras de gaze, associando procedimentos cirúrgicos a tratamentos estéticos” (CHNAIDERMAN, 2003, p. 84, grifo nosso). Assim, ao que diz respeito a fissura labiopalatina, a artista que nasceu com essa anomalia craniofacial além de todas as outras malformações congênitas, apresenta dentro de uma caixa de madeira forrada de chumbo uma fotografia antes do

⁶ A poética do objeto encontrado (ou ready-made) proposto por Duchamp, o objeto existe por conta própria, mas o artista age como alguém que, passeando ao longo de uma praia, descobre uma concha ou uma pedra polida pelo mar e as leva para casa, colocando sobre a mesa como se fossem objetos de arte capazes de manifestar sua inesperada Beleza. (ECO, 2010, p. 406)

processo operatório da fissura labial e outra fotografia após esse processo. Entre ambas imagens de pré e pós-operatório está a definição de lábio leporino escrita em letra de forma conforme podemos ver na figura 21.

De acordo com Pereira (2012, p. 282), “o chumbo, utilizado para recobrir o fundo das caixas, lembra os pesados coletes obrigatoriamente usados em exames radiológicos, nos quais esse elemento químico está presente, como se tais obras fossem uma radiografia do próprio corpo da artista”. A artista encontrou por intermédio da arte uma forma de externalizar suas dores pessoais, fazendo de seu trabalho quase como um diário de seus procedimentos médicos.

A série *Objetos Aprisionados* em 1993 foi exposta no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo. Na exposição sob o nome de *O corpo como destino*, “o espaço da galeria foi dividido em duas partes. À direita, ficavam as obras que remetiam às cirurgias. À esquerda, as referentes aos processos de embelezamento” (Pereira, 2012, p. 283) sofridos por Nazareth Pacheco.

Nazareth Pacheco expõe literalmente suas fissuras em seus trabalhos, não somente nas memórias de sua fissura labial, mas principalmente, como podemos entender no texto de Omar Calabrese, ao expor suas dores, suas experiências com o seu corpo em relação com os objetos cirúrgicos, suas memórias, ela ativou sua fissura interior, que está entre ela e o processo criativo.

“é em nosso corpo que experimentamos a obra de Nazareth Pacheco: somos tomados pela vertigem de um mundo que nos esvaia, esparramando vísceras em orgasmos bizarros entre a dor e o êxtase. Contrariamente ao artista que expõe seu corpo como objeto artístico, é o nosso corpo que fica desnudado diante dos objetos agudos e cortantes” (CHNAIDERMAN, 2003, p. 33)

A fissura é seu próprio processo criativo, está entre o ser e o fazer artístico, e é perceptível em toda sua criação. Na instalação sem título (2003) feita na galeria Brito Cimino em São Paulo ao “penetrar os cortinados feitos de lâminas de barbear e miçangas, no seu brilho sedutor, fascinante, faz com que os rasgos aconteçam e esmigalhem imagens corporais, dilacerando qualquer identidade possível” (CHNAIDERMAN, 2003, p. 33). Com isso Nazareth nos aproxima de suas fissuras, nos leva por um percurso de dor e êxtase.

2. PANORAMA ARTÍSTICO: O RESPIRAR

2.1 O Conceitual

Para entender melhor o processo criativo deste estudo, precisamos saber o que entendemos por conceitual na arte, visto que a produção artística resultante desta pesquisa é fruto de vivências e conceitos específicos, e cabe sabê-los para que se compreenda as obras. Cabe esclarecer que existem muitas histórias que permeiam a arte conceitual e, para situar essa narrativa e não cair em generalismos, optamos por apenas “conceituar” o conceitual e não se aprofundar neste momento, visto que o foco desta pesquisa é outro.

Por se tratar de arte conceitual, Paul Wood comenta que seria a arte do pensamento, da reflexão, a arte conceitual advém da proposição de problemas desde a gênese do processo artístico, deste modo “não está de modo algum claro onde se devem fixar os limites da ‘arte conceitual’, quais os artistas e quais as obras a serem incluídos” (WOOD, 2002, p.6) devido ao seu amplo campo de possibilidades.



Figura 22 - Uma e três Cadeiras, Joseph Kosuth, 1965

FONTE: <https://uploads4.wikiart.org/images/joseph-kosuth/one-and-three-chairs.jpg>

A ideia de arte conceitual advém da “vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra” (ARTE, 2018). Na figura 22 exemplificamos a arte conceitual no corpo do trabalho do artista norte-americano Joseph Kosuth. Seu trabalho está diretamente conectado a linguagem, na apresentação de uma cadeira em três momentos diferentes, sendo eles: a cadeira como objeto tridimensional, como representação fotográfica e também na colocação da definição linguística de cadeira com o fim de nos fazer pensar qual é o verdadeiro anal de fruição da arte? O artista nos apresenta a linguagem em confronto com a estética e a utilidade do objeto, e isso é o conceitual que falamos, pois a ideia tem mais importância do que o próprio objeto artístico em si.

Na gênese da arte conceitual, os artistas de vanguarda criaram espaço de enfrentamento aos ideais estéticos formalistas do modernismo. A vanguarda reivindicava a autonomia das artes, “afirmações como a de que a pintura ‘apelava somente aos olhos’ e que a ‘condição primordial’ da arte visual era ser feita para ser olhada tornaram-se tema de um novo tipo de reflexão” (WOOD, 2002, p.28, grifos do autor). Em suma, a arte conceitual pede que a obra de arte seja mentalmente interessante para o observador, neste sentido, a obra propõe diversas formas de leitura além da leitura baseada em seu conceito, visto que pessoas diferentes entendem a obra de maneiras diferentes, o que teoricamente tornaria a arte mais democrática.

No entanto deve-se considerar que: o que nos interessa é simplesmente o ideal de preponderância da ideia, o significado de Arte Conceitual em um sentido mais abrangente que independe de suas origens, ou seja, num modo geral Arte Conceitual apresenta novos elementos às artes visuais contemporâneas. Os conceitos tomam protagonismo e a arte passa a se vincular à linguagem e é isso que nos interessa a partir daqui. O artista conceitual traz à tona uma reflexão daquilo que vive, e assim a Arte Conceitual faz do artista radar de seu tempo.

Na arte conceitual, a expressão interior da proposta tem mais significado que a materialidade da obra. Como propósito criador os artistas abordam geralmente

questões do cotidiano e elementos que permeiam sua vida social, política e todos os conflitos da época em que vive. A importância da estética na obra abre espaço para o pensamento e processo que, por sua vez, torna-se mais interessante do que o próprio resultado visual do trabalho.

Freire (1999, p.23) comenta que o conceitual na arte “compõe um trecho significativo da história da arte contemporânea. No entanto, falar da história da arte contemporânea é atualizar um paradoxo”, ou seja, como podemos discorrer sobre algo que ainda está acontecendo? E se tratando de conceitual, independente disso a obra de arte seja qual for o seu estigma pede um trabalho único de leitura que só ela pode nos proporcionar. A arte, “em que forma for, quer na forma de tradições figurativas e familiares a nós, quer na falta de tradição do ‘não-familiar’ de hoje, em qualquer caso exige-nos um trabalho próprio de construção” (GADAMER, 1985, p.58, grifo do autor).

A Arte Conceitual nos apresenta diversas novas linguagens muito utilizadas por artistas contemporâneos e podemos listar algumas delas: arte postal, instalação e o espaço expositivo, fotografia, performances, livros de artista, o artista como crítico de arte e curador, a relação da arte com a sociologia e o levantamento de quais seriam os papéis da arte, arte engajada, videoarte, happening, entre outros.

2.2 O Contemporâneo

Aqui cabe-nos enfatizar novamente que não nos cabe dar algum manual sobre arte contemporânea, muito menos temos a pretensão de mapeá-la. Apresentaremos o conceito de arte contemporânea segundo a visão de pesquisadores contemporâneos, bem como pensamentos contemporâneos que vão de encontro com esta pesquisa.

Para entender o conceito de arte contemporânea é preciso entender primeiramente o conceito de obra, que para Gadamer “justamente não está ligado aos ideais clássicos de harmonia”. Para que algo seja considerado uma obra, deve preceder de algo a ser compreendido, o autor explica “que a obra quer ser entendida como algo que ela ‘quer dizer’ ou ‘diz’. Trata-se de uma exigência proposta pela ‘obra’, exigência que espera ser resgatada” (GADAMER, 1985, p. 42, grifos do

autor). O autor trata a identidade da obra como um jogo, o jogo da relação entre o objeto de arte e o espectador que acatou a exigência de resgatá-la, ou seja, entrou em sintonia com a obra, e desta forma pode resgatar suas memórias pessoais em contato com ela. Para Salles (2011, p. 34) a obra é um fragmento de um processo contínuo, por isso “cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição. Tudo, a qualquer momento, é perfectível”.

Mas e a definição de arte? Inúmeros autores tiveram esta pretensão, Pareyson, em *Os problemas da estética* define arte de forma bem organizada, elencando três pontos principais para se definir arte, o autor chegou a esses três pontos por meio de uma leitura das concepções de arte apresentadas ao longo da história da arte ocidental. Para Pareyson (2001, p. 21) “ora a arte é concebida como um fazer, ora como um conhecer, ora como um exprimir”. Essas três visões de arte em alguns momentos se contrapõem em outros trabalham alinhadas na arte ocidental, no entanto, a visão da arte como conhecer é a que certamente se sobressai diante das três, segundo o autor.

arte como conhecimento, visão, contemplação, em que o aspecto executivo e exteriorizador é secundário, se não supérfluo, entendendo-a ora como a forma suprema, ora como a forma ínfima do conhecimento, mas, em todo caso, como visão da realidade ou da realidade sensível na sua plena evidência, ou de uma realidade metafísica superior e mais verdadeira, ou de uma realidade espiritual mais íntima, profunda e emblemática. (PAREYSON, 2001, p. 22)

Pareyson afirma que certamente a arte apresenta um caráter expressivo, e a obra, por sua vez, seria o retrato do artista que a fez, e se transforma a partir do momento em que entra em contato com as referências do observador, a arte neste sentido é pura semiótica e depende de fatores multidisciplinares para que aconteça a sua fruição. A arte contemporânea se abre a este mar de possibilidades sugerido pelo filósofo em relação ao jogo entre a obra e o observador.

A arte contemporânea não se prende a ideais fixos e imutáveis, ela amplia visões e as nutre com a sua própria força existencial na relação entre ela própria e as referências de quem a observa, ou seja, por mais que esta arte seja baseada em conceitos, ao mesmo tempo, ela permite que o espectador se afaste dela e leve com ele suas próprias indagações que foram criadas pelo jogo entre ele e a obra.



Figura 23 - Leg me, Chair me, Love me [Me perna, me cadeira, me ama], Diango Hernández - Cuba, 2010.

FONTE: <http://frestas.sescsp.org.br/2017/artista/diango-hernandez/>

A figura 23 é o registro fotográfico da obra *Leg me, chair me, love me* do artista peruano contemporâneo Diango Hernández, numa tradução livre quer dizer ‘me perna, me cadeira, me ame’, e esteve exposta em 2017 no Frestas (trienal de artes do Sesc Sorocaba) em São Paulo, a obra consiste em um tablado de madeira reaproveitada, com uma cadeira estática presa ao chão, faltando um dos pés, que está preso a um fragmento giratório do chão. Nessa dança giratória o pé encontra-se com o restante do corpo da cadeira em espaços efêmeros de tempo, e logo se despede para fazer outra volta, sendo assim sucessivamente.

Avaliando a obra em todo seu conjunto é permitido a nós fruir em diversas leituras: é possível dizer que essa obra se trata de uma relação com a passagem de tempo, ou com a quebra da função do objeto cadeira, ou também dizer que ela retrata a escassez de material na região em que nasceu o artista; fazer, enfim, associações com o conceito brasileiro de gambiarra, entre muitas outras leituras possíveis. Neste sentido, entendemos que mesmo que tenha sido pensada diante de conceitos pré-definidos pelo artista, que envolvem questões políticas e sociais peruanas, a obra de arte contemporânea nos permite essa fluidez de sentidos, como por exemplo, o que mais nos chama atenção é a fissura entre a cadeira e a sua perna que gira com o fragmento do carpete e volta a se encontrar com o todo “cadeira” em fragmentos de tempo.

Para Anne Cauquelin, ser artista contemporâneo é perseguir o vazio, “o invisível, visar ao inefável, desejar o nada, pretender-se transparente, apagar os

próprios rastros, não ser nada” (2008, p. 12), ou seja, frequentar seus próprio ser inabitável. Os artistas contemporâneos de *Frequentar os incorporais*, livro com pensamentos da pesquisadora Anne Cauquelin, buscam o intangível, o plano das ideias, esgotam as possibilidades de seu próprio corpo. Para Cauquelin, no debate sobre a arte contemporânea, é inevitável não falar sobre o corpo, ainda mais com a ascensão do digital na arte, e segundo diz em seu livro, este seria o caminho para as artes contemporâneas, o corpo e sua relação com o espaço.

A arte contemporânea já recebeu diversas denominações até aqui: alguns a denominam de ‘pós-moderna’, outros creem ser uma ‘neo-vanguarda’, para os mais pretensiosos a arte contemporânea seria ‘o fim da arte’, ou também hipermodernismo. No entanto independente destas possíveis nomenclaturas, a arte contemporânea nos liberta de uma série de definições e ideais conservadores de arte aos quais fomos historicamente reféns.

A arte contemporânea descobriu o valor e a fecundidade da matéria. Isso não quer dizer que os artistas de outrora ignorassem o fato de que trabalhavam sobre um material e não compreendessem que desse material lhes viriam restrições e sugestões criativas, obstáculos e libertações. (ECO, 2010, p. 401)

Agamben (2009, p. 57) se pergunta “de quem e do que somos contemporâneos?”, reforçando o ideal de paradoxo de que somos contemporâneos de nós mesmos, a todo momento. “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59). O contemporâneo pode ser uma conversa entre o passado e o futuro próximo, trazendo essa questão para a temática dessa pesquisa podemos poeticamente perceber que seria o contemporâneo uma fissura em pleno movimento no espaço tempo. Umberto Eco (2010, p. 405) nos brinda com uma exímia definição do que se entende por arte contemporânea, nela “a matéria não é mais e apenas o corpo da obra, mas também o seu fim, o objeto do discurso estético. Com a pintura dita ‘informal’ assiste-se ao triunfo das manchas, das fissuras, dos grumos, dos veios, das gotas...”

Num trecho do livro *A Insustentável Leveza do Ser* de Milan Kundera, Sabina, uma das quatro personagens centrais da novela, artista plástica, ao mostrar seu

ateliê para Teresa, outra das quatro personagens centrais, descreve uma de suas obras:

Eu tinha estragado este quadro. Escorreu tinta vermelha na tela. Primeiro fiquei furiosa, mas essa mancha começou a me agradar, porque poderia ser vista como uma forma, como se o canteiro de obras não fosse um canteiro de obras de verdade mas apenas um velho cenário rachado em que o canteiro de obras estava pintado em trompe l'oeil. Comecei a me distrair com essa fenda, a aumentá-la, a imaginar o que poderia ser visto atrás dela” (KUNDERA, 2008, p. 64)

Perceba que Sabina, de início, acreditava ter estragado seu trabalho, mas diante de conceitos e ressignificações, aquela “mancha” ganhou um novo sentido e a deixou feliz com o resultado, este acaso é a arte contemporânea, a arte que se transforma, que flui, que ganha sentido ao modo em que está sendo produzida, que se apoia em conceitos e ideias que podem ser definidas antes mesmo do materializar da obra, ou deste modo em que materialidade e conceito formam-se durante o processo. Como se a obra renunciasse suas formas permitindo deste modo à pintura de Sabina tornar-se quase um fato natural, “um dom do acaso, como aquelas figuras que a água do mar desenha na areia ou as gotas de chuva incidem sobre o barro” (ECO, 2010, p. 405).

2.3 Reflexões Poéticas

A fissura pode estar diretamente ligada a questões do corpo, da carne, associado geralmente ao visceral, ao desmembramento, à reconstrução. Pode remeter ao órgão sexual reprodutor feminino, a questões de passagem de tempo, pode estar vinculada a obras mais conectadas com a metafísica nos propondo uma ruptura intangível no espaço entre duas figuras, ou entre o tempo e a matéria, pode estar associada a figuras que apresentam um certo ocultismo, que estejam vinculadas ao desconhecido, enfim, inúmeras são as possibilidades de representação das fissuras nas artes visuais.

Aqui apresentaremos trabalhos de artistas referência para a minha pesquisa que não foram citados anteriormente, como no caso de Marina Abramovic e Nazareth Pacheco, fundamentais para meu processo e que já foram citadas em

outros momentos desta pesquisa, não que isso diminua sua importância em meu processo, muito pelo contrário, apenas foram colocadas no melhor lugar para contextualizar determinados assuntos.

Os artistas selecionados são apenas um pequeno fragmento das referências que possuo, por isso foi priorizado citar artistas latino-americanos e em sua maioria brasileiros por estarem em um contexto mais próximo do meu e todos de alguma forma em sua produção permeiam as fissuras, rupturas, fendas, fraturas, incisões, cortes, espaço entre. O contato com estes artistas e a leitura destes trabalhos e processos foram fundamentais para que eu pudesse materializar minhas próprias fissuras.

2.3.1. Lucio Fontana

Lucio Fontana (1899 - 1968) nasceu na Argentina e ainda criança mudou-se para a Itália e estudou arte desde muito jovem em 1910 no ateliê de seu pai, em Milão. Regressou à Argentina em 1921 e, junto de seu pai, começou a focar na feitura de esculturas. Em 1928 retornou sozinho à Itália para estudar e acaba trabalhando em uma linguagem mais pessoal. Em 1947 Fontana lança por manifestos o movimento de sua autoria que trouxe relevância no campo das artes visuais, o chamado *Spazialismo* ou *Concetto Spaziale*.



Figura 24 - Lucio Fontana - Concetto Spaziale, 1959
FONTE: <https://revistausina.com/7-edicao/lucio-fontana-e-o-concetto-spaziale/>

A intenção de Lucio Fontana era desvincular a arte da matéria e por intermédio de furos e rasgos em suas telas o artista busca trazer para o plano bidimensional de suas pinturas uma tridimensionalidade “real”. “O conceito de espacialismo de Fontana baseia-se no princípio de que, em nossa era, a matéria pode ser transformada em energia invadindo o espaço em uma forma dinâmica proporcionada pela tecnologia” (MORAES e FRANCOIO, 2004).

Procura, na materialidade de suas obras, evidenciar com atitudes severas as possibilidades de ruptura da matéria, como em seus Buchi (Furos), e a partir de 1957, seus Tagli (Cortes), que Fontana realiza com um gesto decidido: corta a superfície pictórica - utilizando instrumentos da escultura -, rompendo com a ilusão de profundidade proporcionada pela perspectiva desde o Renascimento. (MORAES e FRANCOIO, 2004)

A fissura no trabalho de Fontana é chamada por ele de Tagli, sua intenção é criar um espaço entre, como se a sua atitude, o seu gesto artístico abrisse um portal entre o interior e o exterior da pintura, propondo um teor de mistério e misticismo à materialidade artística ali presente, como se abrisse uma porta para o desconhecido. Vemos algo de semelhante ao desconhecido proposto por Fontana na obra de Caravaggio, *A incredulidade de São Tomé*. A pintura retrata o que seria a representação do arquétipo do cético, ou seja, aquele que precisa ver para crer esta passagem pode ser lida na Bíblia Católica Apostólica Romana em João capítulo 20, Versículos 24 a 29.



Figura 25 - The Incredulity of Saint Thomas, Caravaggio, 1601 à 1602
FONTE: <https://www.spsg.de/schloesser-gaerten/objekt/bildergalerie>

São Tomé, um dos seguidores de Jesus, não acredita na ressurreição de Cristo, e pede para tocar suas feridas, Caravaggio eterniza o exato momento em que São tomé toca a fissura de Cristo, fissura esta que leva nosso imaginário ao ocultismo, o que teria além daquela fissura? Deste modo é o que propõe também o movimento de Fontana, criar esta sensação de ocultismo, fazer o observador se perguntar o que há entre o interior e exterior da obra. “Fontana representa para a arte europeia do pós-guerra uma incessante busca pela descoberta de uma nova dimensão de mundo” (MORAES e FRANCOIO, 2004).



Figura 26 - Conceito Espacial 'esperando', Lucio Fontana, 1960.

FONTE: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694>

As fissuras sintéticas de Lucio Fontana nos oferece um potencial estético formal equilibrado no corpo de uma única fenda centralizada na tela, propondo contraste entre o liso e a ruptura de forma equilibrada, mas com uma certa dose de brutalidade. A tela resplandece o caráter gestual proposto pelo artista, sua fenda propõe uma nova dimensão, rompe com os limites físicos da pintura, permite que a pintura dialogue com a escultura diretamente diante da tridimensionalidade proposta por Fontana.

Quando Fontana começou a fazer os seus Tagli de forma mais sistemática, tratava primeiro a tela com várias camadas de têmpera aguada, até ensopar. As incisões eram feitas na tela enquanto esta ainda estava húmida. A medida que secava, a tela contraía-se gradualmente fazendo com que os rebordos do corte se enrolassem - para fora ou para dentro, dependendo se a incisão tinha sido feita

pela frente ou por trás da pintura. Finalmente, Fontana alargava a abertura com os dedos e afixava gaze preta por trás da abertura. (HESS, 2009, p.41)

Consideramos o processo de criação das Tagli simples do ponto de vista técnico de execução, bastava tela, aguada, uma faca e habilidade manual para que Fontana realiza-se sua performance gestual à fender o tecido úmido. No entanto, os olhos críticos estavam direcionados ao conceito, no caso *Concetto Spaziale*. O trabalho de Fontana neste sentido, pode ser considerado uma grande contribuição para a arte contemporânea que conhecemos até o momento em que esta pesquisa foi escrita, que bebe direto nas fontes do conceitual.

2.3.2. Adriana Varejão

Adriana Varejão é artista plástica, de origem carioca nascida no ano de 1964 e no Rio de Janeiro vive até hoje, “é (o Rio) um tecido de contrastes. As montanhas conferem uma instabilidade que persiste até o mar” (STANISCI, 2001, p. 14). Tem um currículo extenso como artista, forrado por exposições e monumentos nacionais e internacionais. Inicia seus estudos em Engenharia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ) em 1981, porém, não leva o curso a frente, se enveredou também no campo do desenho industrial e da comunicação visual, mas seu caminho certo veio posteriormente nas artes plásticas.

Ingressou nos cursos livres da Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1983, Rio de Janeiro, e junto de outros estudantes aluga uma ateliê no Rio. A própria artista comenta⁷ ao iniciar o curso de pintura, de forma bem despretensiosa, que nem imaginava poder viver pintando, não via o ofício como profissão. Os dados biográficos da artista foram de difícil localização, porém, ao se tratar de seus trabalhos, encontra-se material extenso em livros, catálogos de exposições e artigos na *internet*.

Neri (2001, p. 20) classifica Adriana Varejão como sendo “uma exploradora do Novo Mundo às vésperas de empreender uma expedição para o Velho Mundo, confrontando a “completude” observada de territórios infinitamente mapeados e

⁷ Entrevista com Adriana Varejão, Saraiva Conteúdo, endereço para acesso nas referências, 2010

remapeados”. Varejão passa a investigar o Barroco em seus trabalhos, após visita e encantamento em Ouro Preto - MG.

Como uma das principais referências em meu processo de criação, o que mais me chama atenção na produção de Adriana Varejão é a naturalidade estampada em seus trabalhos. Mesmo que Varejão trabalhe com artifício e representação, consegue por intermédio da plena exploração da materialidade da tinta, mexer com nosso imaginário e nos propor uma veracidade formal, como se a pintura tivesse vida própria, além do lugar virtual que nos propõe, que “fica por conta de que tudo se insinua mas nada é o que parece; não é nem azulejo, nem arquitetura. Neste jogo entre vertigem e ilusão surge um diálogo enviesado com a estética do barroco” (OSÓRIO, 2006, s/p).



Figura 27- Obra da Série Ruína e Charque, Adriana Varejão, 2002 (óleo sobre madeira e poliuretano)
FONTE: Registro nosso, Acervo FMA, Itu -SP, 2018

Na série Ruína e Charque (figura 27) a artista dá visceralidade (literalmente) ao interior da obra, que de forma inesperada nos mostra suas vísceras. O corpo rígido, permite acesso a sua frágil condição ao destripar-se nos limites de suas ruínas propondo, deste modo, contraste visual entre a carne seu interior e o

polido/rígido de seus azulejos azuis externos. Esta obra está no acervo da Fundação Marcos Amaro (FMA) que diz sobre a obra: “Trata-se, entretanto, de ruína. Trata-se do charque. Trata-se da união dos dois numa peça única, ou seja, do sincretismo intercultural. Mais ainda: trata-se da radicalidade e violência dos processos impostos pela transposição cultural que nos foi imposta desde sempre” (FMA, 2018, in loco).

Seus trabalhos aproximam mesmo causando horror, em *Mapa de Lopo Homem II*, um de seus trabalhos precursores dessa onda de carnes e vísceras, entre superfície e ruptura a artista explica em entrevista⁸ que o processo para feitura deste trabalho começou no preenchimento da superfície oval com tinta óleo. A artista explica que o processo de secagem dessa tinta, é lento e acontece de fora para dentro, criando como uma espécie de pele, permitindo-se pintar por cima dessa pele recheada de tinta fresca, fazendo deste modo alusão direta ao corpo humano.



Figura 28 - Mapa de Lopo Homem II, Adriana Varejão, 1992-2004, Óleo sobre madeira e linha de sutura 110 x 140 x 10 cm
FONTE: <http://www.adrianavarejao.net/imagefly/w300-h300/media/fotos/0402.jpg>

Após realizar a pintura do *Mapa de Lopo Homem II* por cima dessa pele artificial, a artista com o auxílio de uma faca, causa incisões na pintura, e permite revelar o que havia por debaixo daquela camada de tinta óleo seca, neste processo, de certa forma o desenho vem depois da pintura, as suturas no topo da fissura central presente na obra (figura 28) foram realizadas por uma amiga dentista de Adriana Varejão que estranhou a semelhança com pele humana, ao realizar esta

⁸ Ver vídeo Adriana Varejão: arte para falar de História, 2018.

tarrafa. Posteriormente essa ideia de interior carne, e exterior pele, vem a marcar a produção da artista plástica.

Entre fissuras e dobras complexas, Adriana Varejão, nos convida a adentrar em vários corpos, da mesma forma que Portugal o fez ao colonizar as nossas terras. A artista nos permite ser engolidos pelas línguas de seus trabalhos, da mesma forma que o país fora engolido por colonizadores, nos oferece um passe para sua viagem pela exploração de um Brasil ainda Colônia.

Ao adentrar o espaço de Azulejões, sou engolida por um oceano semântico espaço-temporal. Aos poucos, as interrupções e anomalias nos padrões e nas imagens tornam-se evidentes, impelindo os ritmos de ruptura e descontinuidade contidos no centro do projeto da pintora para seu destino final — que parecia ser o lugar a partir do qual suas explorações começaram: a terra nullius, o vácuo, da tela inexplorada. Porém, um olhar mais atento revela que o vazio branco da tela é ele próprio uma ilusão astuciosamente pintada — e ele está repleto de linhas do desejo. (NERI, 2001, p.30)

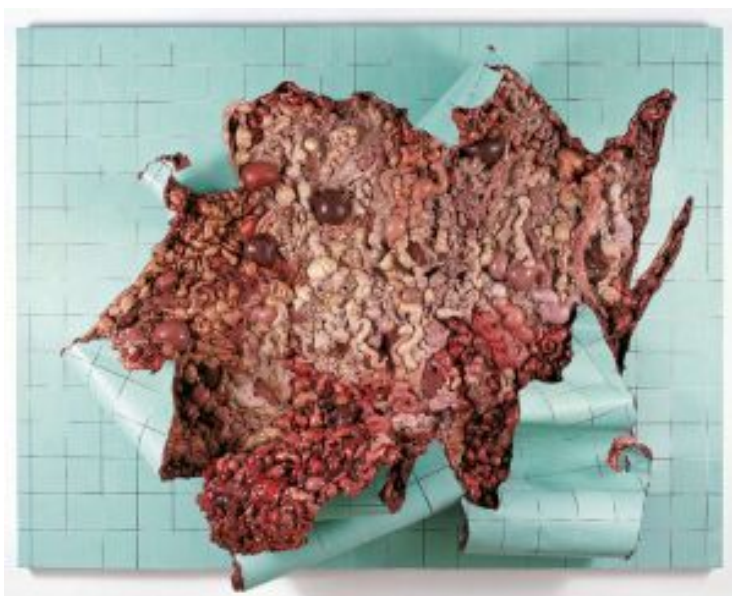


Figura 29 - Azulejaria Verde em Carne Viva, Adriana Varejão, 2000, óleo sobre tela e poliuretano em suporte de madeira e alumínio 220 x 290 x 70 cm.

FONTE: <http://www.adrianavarejao.net/imagefly/w300-h300/media/fotos/0002b.jpg>

A ferida está aberta e desta forma pedaços de carne brotam diante de nossos olhos; a fissura aqui cria um caminho sem volta a corporeidade e em seu papel revelador, entrega a verdadeira face das linhas frias e estáticas dos azulejos, pele, casca. O fragmento diante do desmembramento da superfície serve como “utensílios

interpretativos ou como efeitos estéticos” materialmente evidentes (CALABRESE, 1999, p. 85, tradução nossa).

Conforme comenta em vídeo⁹, Varejão não enxerga na arte um simples viés de noção de belo, muito menos como um mero objeto de decoração. Adriana acredita na importância da arte com objetivo, a arte que exponha um conceito, aquela que desenvolva uma linguagem e que desta forma faça sentido internamente tanto para o artista quanto para o observador. Seu processo passa pela história que permeia às margens, transita pela cultura marginal, África, China, Brasil, como Colônias de Portugueses sedentos por riquezas, explorando desta forma a natureza e corpos de nativos.



Figura 30 - White Mimbres I, Adriana Varejão, 2015

Óleo e gesso sobre tela 150 x 150 cm

FONTE: [http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/](http://www.adrianavarejao.net/media/fotos/JA-084881_white_I_L_crop.jpg)

JA-084881_white_I_L_crop.jpg

O trabalho de Adriana Varejão engloba dois extremos: por um lado a superfície, racional, geométrica e fria; por outro a profundidade, o interno, a carne, a materialidade de aspecto barroco, o calor, o passional encarnado em corpo. Mas, além disso, seu trabalho levanta questões históricas por meio de conceitos muito bem alinhados com a materialidade. Em distintas formas de explorar a materialidade investigando de forma racional e embasada em conceitos, a artista nos propõe uma

⁹ Ver vídeo Adriana Varejão: arte para falar de História, 2018.

noção de fissura dúbia, ou seja, sem limites determinados embora sejam determinados limites em seus conceitos, a obra fala por si, consegue ser impactante, delicada, dilaceradora, acolhedora, nos propondo um mar de possibilidades e leituras além das pré-estabelecidas.

2.3.3. Berna Reale

Nascida em Belém - PA, Brasil, no ano de 1965, Berna Reale é uma das principais referências brasileiras no campo da performance contemporânea, abordando questões relacionadas à violência, principalmente aquela silenciosa que envolve abusos e assédios. Além de artista visual, trabalha simultaneamente como perita criminal em sua cidade de origem vivendo lá até a data em que foi escrita esta pesquisa.

A produção artística de Berna Reale utiliza múltiplos suportes, desde instalações, performances até fotografias e vídeos, e vem falar de vários aspectos do cotidiano, realiza principalmente enxuto trabalho de denúncia e crítica sobre a violência em nossa sociedade, estes processos da violência silenciosa estão diretamente conectados com a nossa sociedade patriarcal e envolvem casos de misoginia, xenofobia, homofobia, intolerância religiosa, racismo e preconceitos em geral.



Figura 31 - O tema da festa [The Theme of the Party], Berna Reale, 2015. vista da instalação (detalhes)
FONTE: Everton Ballardin, portfólio da artista

Seus trabalhos precedem de uma pesquisa, planejamento, projeto e produção e em seu processo criativo a artista estuda os signos para pensar seus figurinos e demais figuras que irão compor determinado projeto. Me identifico com Berna e com seu trabalho por ser uma artista simples, de origens simples, e que desde seus 16 anos precisou trabalhar em outros ofícios que não somente a arte para se sustentar. É uma artista de territórios, de origens e desta forma também questiona a centralização da arte brasileira no eixo Rio - São Paulo, sua vontade é trazer maior visibilidade para o Norte, região que, segundo a artista¹⁰, quase sempre é esquecida por conta dessa centralidade dos polos da arte.

Reale inclui o próprio corpo como figura central de sua produção a partir do momento em que passa a trabalhar como perita criminal no Centro de Perícias Renato Chaves em 2010. Ela comenta que trabalhar com o próprio corpo favorece o diálogo com o espectador. Traçado o panorama geral sobre a artista, onde estaria a fissura que influencia o meu trabalho? Berna tornou-se referência em meu processo de criação a partir do dia em que entrei em contato com o seu trabalho pela primeira vez, na instalação intitulada *O tema da festa* (figura 31), exposta em 2015, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM), a preocupação com o social me aliou ao processo de pensamento da artista.



Figura 32 - Paz e Guerra, Uğur Gallenkuş - Istanbul/Turquia, 2019.
FONTE:
https://www.instagram.com/p/Bt_PzJWgEXO/

¹⁰ Vídeo Berna Reale ARTLOAD, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jWMnkVtpHF0>

O tema da festa me reportou a memórias da infância, deste modo fui transportado para a realidade da comunidade humilde em que vivi quando criança, traçando imagens em minha cabeça principalmente no que diz respeito à violência. “O tema da festa remete à festividade das boates populares e à agressividade das ruas das cidades brasileiras” comenta Berna em seu portfólio¹¹. A leitura que faço dessa instalação desde o primeiro momento em que passei mais de trinta minutos dentro dela seria uma fissura social, assim como a fissura que divide dois mundos sociais no trabalho do fotógrafo turco Uğur Gallenkuş (figura 32). No entanto Berna consegue levantar esta mesma fissura de uma forma sutil, o espaço causado pela violência que divide o corpo no trabalho de Berna está no choque de classes sociais em nosso país.

O contraste entre os signos na instalação nos coloca entre as margens e os privilégios, uma fissura intangível no corpo das sirenes policiais resignificadas como luzes de uma balada, até a disposição de suspiros (o doce) fazendo alusão a quem daria o último suspiro ali naquele espaço com paredes perfuradas com o que seria a representação de tiros em barracos de papelão.

A partir dali nasce um caminho importante em meu processo de criação. Diante dessa instalação, senti que meu trabalho deveria tocar as pessoas da mesma forma em que a instalação de Berna Reale me tocou; me pergunto qual a responsabilidade social em meu trabalho? Quais situações voltadas para o bem comum eu estava levantando a fim de propor alguma reflexão para a sociedade? Qual o papel de minha expressão artística? Como posso denunciar as injustiças sociais que permeiam nossa sociedade?

A partir dessas reflexões, em 2015 mudo o meu enfoque, saio de mim, como centro, e parto para o outro, parto para a conscientização da empatia, a responsabilidade para com o outro e a sensibilidade com os sentimentos alheios, claro, respeitando os meus. Mais tarde venho conectar este desejo da minha arte como consciência na questão da anomalia craniofacial e do preconceito que passei e que muitos passam por serem diferentes da maioria, identifico nessa dor um caminho de expressão.

¹¹ Portfólio Berna Reale disponibilizado pela Galeria Nara Roesler, disponível em: <https://nararoesler.art/usr/library/documents/main/69/gnr-berna-reale-portfolio.pdf>

3. CAMINHOS DA CRIAÇÃO E MOSTRA IN | TEIROS: SOBREVOAR

Após o contato com a instalação de Berna Reale, passo a dar maior atenção ao meu papel nas artes - mesmo que de forma ingênua¹², preocupo-me em ajudar a sociedade de alguma forma por meio de minha arte. Passo a perceber também a necessidade e a importância do conceito e do projeto em meu trabalho, eu que sempre trabalhei de forma orgânica sem fundamentar meus trabalhos com pesquisas e teorias. Flerto com a cultura oriental desde criança e em 2014 havia visitado o Templo Budista Zulai (figura 33) em Cotia, uma cidade mais próxima de São Paulo.



Figura 33 - Templo Zulai, Cotia- SP, 2014
FONTE: Registro nosso

Me encantei com a arquitetura e a paz que o ambiente proporcionara, aquelas paredes impecáveis, aquela relação entre a natureza e a ação humana tinham um equilíbrio sem igual, a simetria era indiscutível, porém, algo me faltava, sentia ali um vazio quase que existencial. Ao entrar no museu do Templo, localizado numa porta tímida ao lado esquerdo da escadaria principal, conheci o conto dos três macacos sábios, estava descrito logo na entrada do museu num papel simples na companhia

¹² Digo de forma ingênua, devido a realidade de nosso país em que grande parte da nossa sociedade ainda não tem acesso as artes, mesmo porque muitas das famílias muitas vezes não tem nem o básico para viver, desta forma comprometendo seu acesso a arte e a cultura, meio que devido as diferenças de classes ainda é muito elitizado

de uma pequenina estátua de três macacos esculpida em pedra, um deles com as mãos cobrindo os olhos, o outro cobrindo os ouvidos e o terceiro cobrindo seus lábios.

No papel contava que esta era a regra de ouro do Budismo e origem do provérbio “não veja o mal, não ouça o mal, não fale o mal”, percebi o potencial filosófico contido neste provérbio e guardei para mim. Mais tarde em 2015, após o contato com a instalação de Berna Reale no MAM, retorno a este provérbio na disciplina de Ateliê - Laboratório de Cerâmica: Fundamentos da Materialidade, lecionada pela minha orientadora Regilene Sarzi. A professora propôs uma investigação da materialidade da argila em relação aos desenhos e rabiscos em nosso *sketchbook*¹³ de registros pessoais, tive o *insight*¹⁴ de que esta era uma boa oportunidade para retratar aquele provérbio que tanto me chamou atenção no passado.



Figura 34 - ZARU, 2015, Cerâmica e tinta vitro 150

FONTE: Registro nosso

Ao pensar no projeto e revisitar as memórias de quando estive no Templo Zulai, pude perceber que o vazio quase existencial que senti ali era por ausência da imperfeição que faltará diante de toda a simetria e arquitetura polida do Templo Zulai. Por este motivo, resolvi representar o provérbio dos quatro macacos sábios

¹³ Livro ou caderno para desenhar esboço frequentemente utilizado por artistas para desenhar ou pintar como parte de seu processo criativo. (Wiki)

¹⁴ Clareza súbita na mente, no intelecto de um indivíduo; iluminação, estalo, luz. (Google Dicionário)

em máscaras bem assimétricas, rústicas, e com um certo excesso de informação. Amarelo e roxo, cores complementares bem chamativas, foram escolhidas para colorir as máscaras ao contrário dos tons pastel constantemente presentes por todo o território do Templo.

Minha ideia de forma alguma era contradizer os ideais culturais, muito menos menosprezar o signo que fora criado para os três macacos sábios; minha intenção foi ressignificar a imagem dos três macacos sábios modelando diante de minha perspectiva com inspiração em *Mademoiselle d'avignon* de Picasso, que por sua vez se inspirou em máscaras africanas. Aqui a fissura já estava inconscientemente manifestada nos símbolos de fechadura que representavam o que, na lenda dos macacos, seriam suas mãos cobrindo seus três orifícios da cabeça, olhos, boca e ouvido - mesmo que a fissura da fechadura mantivesse um espaço aberto, seu signo nos dizia o contrário, que ali deveria estar trancado, fechado assim como a ação de cobrir os membros com as mãos.



Figura 35 - Série Objetos enferrujados, 2016, Fotografia com DSLR Lente 18-50mm.
FONTE: Acervo pessoal

A partir daqui começo a ler mais sobre a cultura e filosofia oriental, ainda numa busca incessante por uma poética que faça algum sentido para mim e inicio algumas leituras sobre *Wabi-sabi*. Mais tarde leio *Gesto Inacabado*, de Cecília Almeida Salles, uma recomendação da professora Joedy Bamonte e a busca toma uma certa leveza, principalmente quando Salles (2011, p. 18-19) fala da importância

dos fragmentos, que tudo se constitui por fragmentos “pra que a pressa?” no processo de criação artística, deste modo deixo as coisas fluírem mais naturalmente.

Neste meio tempo, comprei uma câmera com o dinheiro que consegui juntar no período de dois anos, para começar a investir em fotografia. Sempre tive gosto pela fotografia, isso herdei de meu pai, que sempre teve câmeras analógicas em casa e sempre me incentivou a fotografar, também tirava fotos com meu celular e sua câmera bem modesta, fotografava paisagens, insetos e objetos do cotidiano que geralmente passariam despercebidos pela grande maioria das pessoas (cabe aqui ressaltar o meu apreço por aquilo que é deixado de lado e esquecido pela maioria).

O gosto pelo que geralmente era desprezado me permitiu adquirir maior empatia por objetos, situações e também pelas pessoas que são excluídas da sociedade. Deslumbrado com a câmera, saio fotografando objetos enferrujados, sem nenhum conceito, apenas querendo registrar a beleza da passagem do tempo.

Entre 2015 e 2016 passo por uma depressão terrível, por dificuldades financeiras, brigas constantes com amigos, surtos de ansiedade, transtornos obsessivo-compulsivos e, diante disso tudo, ainda passo por uma tentativa de abuso sexual. O meu corpo que já estava destruído psicologicamente, caiu pedindo que eu me recolhesse. Hoje entendo a importância deste período caótico, que foi fundamental para o início de minha criação artística. Volto-me para a filosofia *Wabi-sabi* e a defesa da beleza do erro e do caos, a importância da negatividade para que a positividade exista; o caos permite o equilíbrio, e a compreensão do caos nos propõe a aceitação do inevitável.

Após um período de recolhimento, entre canecas cheias de chá de camomila, longas conversas com minhas plantas e Rilke¹⁵, inicio terapia semanal com profissionais da psicologia na Universidade, e isso torna-se um verdadeiro desafogo, uma mão. A terapia foi fundamental para minha recuperação, me estendeu a mão no momento que eu achava que nada mais fazia sentido e, assim, tomei fôlego para retornar para a câmera e para a minha produção artística.

¹⁵ Rainer Maria Rilke, poeta alemão, autor de *Cartas a um Jovem poeta*, livro que me ajudou a sair do limbo.

Retomando a lentos passos, fotografo alguns insetos (culpa de Kafka¹⁶) e pequenas frestas no chão, nas paredes, nas calçadas, em lugares diversos, sem entender muito bem o que aquilo representava para mim. Rilke (1985, p. 24) diria que “uma obra de arte é boa quando nasceu por necessidade”. Segui atraído pelo fragmento minucioso, olhos enfeitiçados a fitar aquele pequeno rasgo no concreto, cascos de árvore fissurados entre outras superfícies fissuradas. Percorria as inesgotáveis formas daquela ruptura, “a noção de registro e o conceito de processo estão aqui reunidos na evocação do gesto criador” (SALLES, 2011, p. 16), gesto este que daria sentido a toda uma criação que viria a seguir.



Figura 36 - Série Rachaduras, 2018, Fotografia com DSLR Lente 18-50mm.

FONTE: Acervo pessoal

Entrei para o grupo de estudos em artes visuais e audiovisual (grAVA) a convite da professora Joedy Bamonte, organizadora do grupo. Os encontros eram semanais e nosso material de pesquisa e discussão girava em torno da *Identidade*, com base na entrevista de Zygmunt Bauman a Benedetto Vecchi. Aqui devo dar atenção a um pedido de desculpas, tenho tentado ser uma pessoa mais organizada com minhas anotações, mas infelizmente, de todas as notas e estudos que fiz na época em que participei do grupo, grande parte se perdeu. Não tenho costume de usar cadernos, sempre anotei tudo em folhas soltas, o que colaborou para que grande parte do material desaparecesse.

¹⁶ Autor do livro metamorfose ao qual faço referência por essa associação com a personagem principal que sofre de depressão e se descreve neste livro como um inseto.

No entanto localizei alguns fichamentos e em um deles estava marcada justamente a definição de Identidade diante do conceito de bem-estar social, sendo uma, das muitas definições de identidade que Bauman identifica neste livro. “A questão da identidade também está ligada ao colapso do Estado de bem-estar social e ao posterior crescimento da sensação de insegurança com a ‘corrosão do caráter’ que a insegurança e a flexibilidade no local de trabalho tem provocado na sociedade”, aqui, curiosamente Bauman fala sobre corrosão e justamente de um caráter social, posteriormente questões base de meus questionamentos sobre a aceitação do cidadão fissurado. Bauman explica que essa “corrosão do caráter”, seria a manifestação de uma “profunda ansiedade que caracteriza o comportamento, a tomada de decisões e os projetos de vida de homens e mulheres na sociedade ocidental” (BAUMAN, 2004, P.11), ou seja, podemos entender que suas identidades são corrompidas por uma ruptura social.

Quem conhece os estudos de Bauman, sabe que ele revisita inúmeras vezes conceitos definidos por ele de ‘liquidez’ atualmente vivida por nós, pessoas como reféns do mundo globalizado. Mundo globalizado este que nos coloca a mercê de uma enxurrada de informações, injustiças e a falta da liberdade no mundo moderno, levando-nos a uma profunda crise de ansiedade. Será que perdemos a noção de quem somos e para onde vamos? Até que ponto será entonada esta liquidez de forma desgovernada a mediocridade?

Após entrar em contato com este pensador contemporâneo, discutir, interpretar, avaliar seus argumentos e investigar estes questionamentos, foquei meu olhar para o meu próprio processo criativo me perguntando de que forma eu poderia levantar questões tão atuais na minha produção, no entanto, diante deste questionamento ainda existia uma lacuna. Esta lacuna viria a ser preenchida numa noite fria da aula de Projetos, na qual a professora Luana Wedekin propôs que cada estudante ali presente encontrasse o caminho a seguir em sua pesquisa revisitando memórias de sua infância. Desta forma o exercício proposto era fazer um retrospecto, voltar a infância, avaliar o que nos moveu até aquela sala e qual foi o nosso trajeto.

Ao mesmo tempo em que folheava um catálogo de exposições do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) emprestado pela professora, não me lembro

o exato título do catálogo, mas rebusquei nele memórias de minha infância, no entanto elas não eram suficientes pois não cutucavam uma ferida em mim, vinham lembranças felizes e o que eu queria não era feliz. Depois de algum tempo rebuscando a busca cessou. No catálogo estava uma obra sem título da artista contemporânea brasileira Nazareth Pacheco¹⁷.

Senti como se minhas memórias circulassem de forma muito acelerada em minha cabeça. Mesmo assim, das operações, dos procedimentos cirúrgicos, das longas dietas às viagens cansativas até Bauru, nada me trazia tristeza nessas lembranças de meu tratamento da fissura labiopalatina. Tudo aquilo era tão incrível, eu sempre estive embalado por amor de todos os lados, de meus pais, dos profissionais do Hospital de Reabilitação de Anomalias Craniofaciais (HRAC/Centrinho) da USP de Bauru, era sempre uma grande alegria quando eu precisava viajar para fazer meu tratamento, mesmo precisando de auxílio da prefeitura para viajar e apesar das dificuldades. Mas será que toda pessoa que nasce com alguma malformação congênita teria a mesma sorte?

Não demorou muito, logo senti como um espinho nos dedos que seguravam aquele catálogo. Foi como se eu tivesse sido tocado por algo semelhante ao ódio, meu estômago embrulhou e tive de sair da sala de aula para respirar ar fresco e procurar por natureza, estava acostumado a buscar na natureza acolhimento nas aulas em que meu emocional ficava um pouco mais abalado. Acessei uma memória, que até então estava no limbo de minha penseira. Nessa memória, havia um homem e uma única frase proferida por ele:

- Foi o menino da boca rachada.

Voltei para casa aquele dia e fiquei rebuscando aquelas imagens em minha mente, aquele faxineiro que de alguma forma ingênua, tentou me ofender, talvez não tivesse culpa, ele não poderia imaginar a dor que causaria em uma criança, afinal era uma vítima de uma sociedade medíocre. Peguei essa memória e passando por minhas fotografias, tive um insight: *Fissuras!*

¹⁷ Para relembrar a obra, retornar ao capítulo sobre Fissura Labiopalatina e observe a figura 21.

E deste modo iniciei o meu processo de criação dos trabalhos que produzi, até hoje. Investigando as fissuras, com aquela voz ecoando em minha mente, ‘foi o menino da boca...’

3. 1 Processo de criação

A fotografia para fins de documentação de uma performance realizada difere, por conseguinte, de trabalho de *Body Art*, cuja fotografia é feita pelo próprio artista e se dá concomitantemente ao trabalho como processo (FREIRE, 1999, p. 95)

A fotografia tornou-se a forma que encontrei de capturar fissuras, rachaduras, fraturas, espaços, frestas, rupturas e fazer um inventário fotográfico, quase que enciclopédico desses registros. Eu até então não sabia muito aonde queria chegar com isso, mas sentia que, de alguma forma poderia levar a beleza das fissuras para as outras pessoas.



Figura 37 - Série Concetto Despaziale, sem título, 2017
FONTE: Acervo pessoal

Hoje entendo que “um artefato artístico surge ao longo de um processo complexo de apropriações, transformações e ajustes” (SALLES, 2011, p. 23), pois foi justamente o que pude observar de meu processo, quando sentei para escrever tentando racionalizar algo que sempre estive tão internalizado. Entendo que me apropriei das fissuras, utilizei diversas materialidades durante o processo fotográfico para tentar representá-las de forma que elas estivessem inseridas em um contexto

natural, num plano de câmera em que as fissuras tivessem protagonismo, mostrando em destaque suas dobras e seus limites.

Porém, a linguagem da fotografia não era mais o suficiente para mim, senti a necessidade de manipular as fissuras, somar novas linguagens a este processo, entender de onde vinham e para onde iam os seus limites, entender seu caminho, o seu processo. *A priori* pretendia resgatar as fissuras retilíneas de Lucio Fontana e sobre elas intervir de forma que o *Concetto Spaziale* fosse costurado, lacrado e transformado em *Concetto Despaziale*, uma negação do avanço e da ruptura com o bidimensional proposto por Fontana.

A ideia era que, a partir dessa costura, a obra perdesse o sentido libertador proposto pela tridimensionalidade advinda do gesto de Fontana e posteriormente sofresse um processo de degradação por meio da “intervenção da natureza” uma natureza imposta, uma natureza direcionada e proposta por mim ao plantar musgos por trás da tela. Minha intenção era que os musgos dominassem a tela, a ponto de abrir novamente aquela fissura suturada por mim, uma resposta da natureza para a ação de “censura”, no entanto, não soube fazer os musgos permanecerem com vida naquele quadro e eles acabaram secando, como mostra o detalhe na figura 37.



Registro de Outubro de 2017



Registro de Junho de 2018

Figura 38 - Série *Concetto Despaziale*, sem título, 2017-2018
FONTE: Acervo pessoal

O fato dos musgos secarem não foi um problema em meu processo, muito pelo contrário me propôs outros caminhos possíveis. No caso, a costura representaria o silenciamento da arte, com a sutura dos “Tagli de Lucio Fontana” ali representados. Este silenciamento esteve principalmente relacionado aos casos de censura¹⁸ às artes visuais que ocorreram no Brasil em 2017 com o fechamento da exposição *Queermuseu* e também com o discurso de ódio proferido por leigos ao *Carroussel Performático*¹⁹ do artista Russo Fyodor Pavlov-Andreevich.

No entanto, não bastou muito tempo para que eu, cansado de olhar para aquela tela e suas fissuras costuradas pendurada na sala do apartamento em que morava, resolvi quebrar o vidro da moldura que estava a frente do trabalho, para desta forma realizar, eu mesmo, o trabalho que eu queria que fosse feito pelos musgos, propor o rompimento das suturas, a destruição da censura, representar a força da arte e a fragilidade dos sistemas de repressão. Incorporo a moldura ao objeto artístico, “constrói-se à custa de destruições” (SALLES, 2011, p.34) afinal suas fissuras estavam costuradas e eu pretendia libertá-las.

Diante dessa “destruição” do vidro nasce um fragmento para o *insight* que dá início a série *Inteiros*. Cabe aqui fazer um adendo: o que conto até aqui parece acontecer de uma forma muito linear, quando na realidade todo o processo foi extremamente caótico e transitório. Entre um acontecimento e outro passei por algumas crises existenciais, naturais, quando se trabalha com o sensível. No entanto, prefiro deixá-las de lado aqui e seguir direto para o processo de criação das obras, mesmo que de certa forma esses acontecimentos tenham colaborado com o processo “que envolve seleções, apropriações e combinações, gerando transformações e traduções” (SALLES, 2011, p. 35), escolhi aqui não mencioná-los aos detalhes, para me poupar e poupar você leitor o contato com estas.

Salles (2011, p.35) chama esse esquema de processo com tendências, estopins que dão rumo ao processo de criação; algum conceito/premissa geral,

¹⁸ Queermuseu - Cartografias da diferença na arte brasileira foi uma exposição artística brasileira apresentada no Santander Cultural, na cidade de Porto Alegre. A exposição gerou polêmica devido a inúmeras acusações de apologia à pedofilia, à zoofilia e ao vilipêndio religioso. fonte: wiki

¹⁹ Carroussel performático foi uma leitura da obra Bicho de Lygia Clark que causou polêmica devido a viralização do vídeo de uma criança e sua mãe tocando o corpo do artista nu, no Museu de Arte Moderna de São Paulo. A direita radical e os setores evangélicos falam em crime, o museu de “manifestações de ódio e de intimidação à liberdade de expressão”. fonte: www.publico.pt

intuição amorfa ou miragem, dando forma e rumo ao processo. Esta “tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo e a explicação dessa tendência”. Neste sentido, a ruptura causada por todas essas crises foi o estopim para que eu reformulasse minha produção, foi como sair de uma estaticidade e partir em busca de ação, desmembrar o virtual²⁰, avançar nos limites do espaço reservado para a tela a ser pendurada na parede, levar minhas pinturas ao plano quase escultórico.

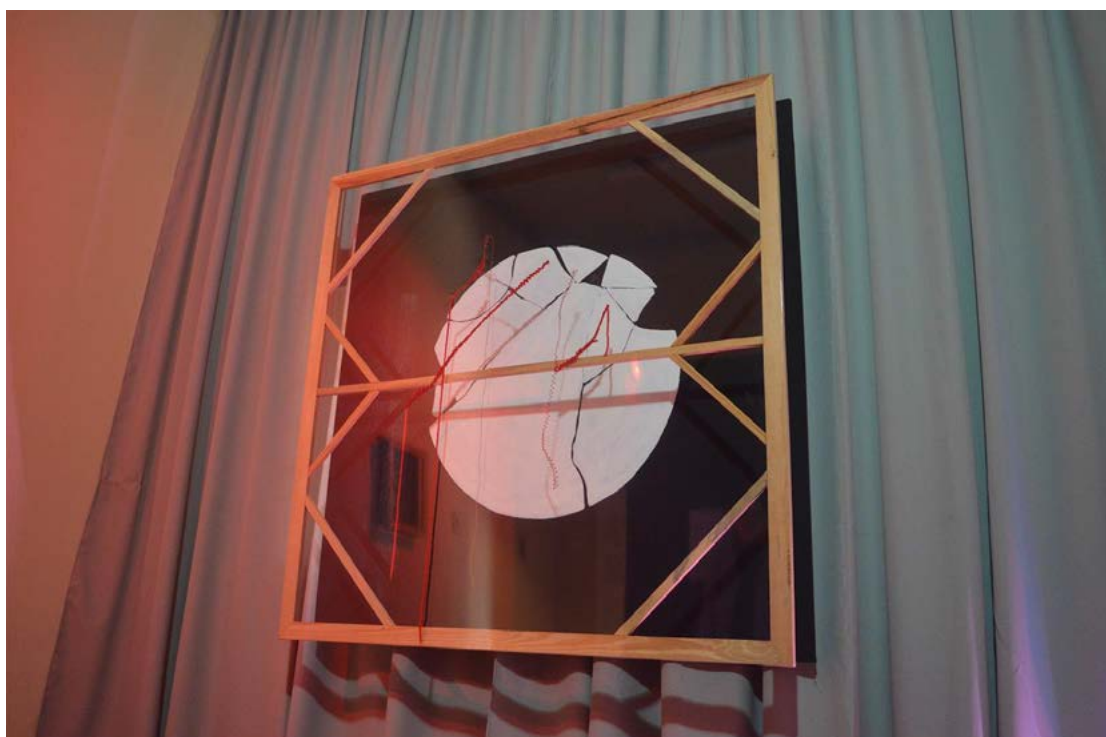


Figura 39 - Série Inteiros, Coisa Social, 2017

FONTE: Acervo pessoal, registro da série exposta na Casa Amarela, mostra in | teiros

Para que fique claro, antes de explicar o processo, explicarei do que consiste os trabalhos da série *Inteiros*: trata-se de duas telas uma à frente da outra, cada tela tem a sua tela correspondente, que ficara suspensa a sua frente, conforme fica visível na figura 39. Quis, com essa série, além de investigar as fissuras brincar com questões como: o real e virtual, camadas, a passagem do tempo, a transitoriedade e fragilidade das relações e o espaço existente entre dois corpos.

²⁰ Segundo Pierre Lévy autor do livro *O que é Virtual?* o virtual faz oposição com o atual, e não com o real, neste sentido, a tela costurada propõe uma oposição ao estado atual do objeto fissurado, deste modo enriquecendo o sentido da obra, propondo o direcionamento da leitura.

A série nasceu no momento em que quebrei o vidro de uma das obras da série *Concetto Despaziale* (figura 38), tomei nota sobre a ideia de transparência e camadas percebidas na série anterior, despertando para possibilidade de propor uma relação das fissuras com o virtual e a ideia de tentarmos escondê-las. Com a ideia dessa sobreposição de telas ainda no papel, a tela da frente foi pensada para ser realizada com algum material transparente maleável que pudesse receber costura.

A escolha do plástico deu-se justamente por sua maleabilidade e transparência que permitiu realizar as suturas com lã vermelha. Senti como se costurasse uma espécie de pele. A projeção da sombra da sutura nas fissuras da tela de trás proposta pela relação da luz com ambas não foi algo pensado, mas sim, percebido durante o processo e incorporado a ele. O posicionamento da sombra varia de acordo com a direção da luz, criando assim uma virtual e ilusória sensação de costura no tecido preto da tela de trás, assim as fissuras contidas no prato submergem da superfície até suas profundezas infinitas num negro tecido dando profundidade à materialidade artística que está virtualmente costurada pela sombra das linhas que estão à sua frente.

O bordado acontece diante de um traço geométrico que deu-se de forma orgânica pois a costura acompanha a fissura do desenho proposto atrás, por isso em alguns momentos aparece de forma linear ziguezagueando pelo plástico transparente, e, em outros momentos assume suas curvas e linhas mais soltas. Minha intenção foi propor uma ilusão mesmo que o virtual nem tenha tanta relação com o imaginário, para que o observador entenda que da mesma forma quando quebramos nosso próprio espelho, de nada vai adiantar juntar os pedaços pois sempre haverá uma rachadura diante de nosso reflexo, não que essa rachadura seja algo negativo, trânsito pela perspectiva positiva dela, relacionando-a à condição de aceitação, ou seja, para que remendar ou escondê-las? E mesmo que assim o faça, elas sempre estarão visíveis cabe aceitá-las.

Transportei para o tecido preto o contorno de um prato quebrado que havia fotografado²¹ no mesmo ano de feitura da obra, para o tecido *Jacquard* preto. Utilizei um marcador removível para tecidos que ganhei de minha mãe, e tracei os limites

²¹ Esta fotografia está no início do catálogo da mostra in | teiros.

daquele prato quebrado (figura 40) - não houve pretensão de representá-lo perfeitamente, minha ideia aqui não foi trabalhar o realismo, só me interessavam seus contornos e suas fissuras bem contrastantes entre o preto do tecido e o branco da tinta que viria a *posteriori* preencher o espaço delimitado pelas linhas de contorno traçadas.

Num aspecto geral da obra vemos uma sobreposição, a estrutura de uma tela em madeira clara, forrada com plástico transparente. Suas suturas seguiam ziguezagueando por cima das fissuras formadas na representação do prato quebrado por detrás (na figura 40 vemos o prato desenhado ainda em processo). Nas pontas destes bordados saem linhas soltas, que escorrem pelo plástico como se a pele daquele prato fissurado sangrasse ao ser suturada.



Figura 40 - Série Inteiros, Coisa Social, 2017
FONTE: Acervo pessoal, processo.

Uma pergunta que certamente você deve estar se fazendo: por que um prato? Confesso que não pensei nisso, simplesmente sem muito conceito aplicado na escolha utilizei uma foto que havia tirado deste objeto quebrado e transferi para o tecido preto, mais interessado no desenho de suas fissuras, pensando depois quando o trabalho já estava “pronto”. Mas temos de concordar, nada melhor que um prato para representar a existência humana e suas fissuras, afinal, o prato é um

objeto do cotidiano que está em contato diariamente com a maioria das culturas ocidentais ou orientais. Sobre o prato comemos, mastigamos, conversamos, choramos, brigamos, passamos fome e até quebramos em forma de comemoração como os gregos, já que para eles o prato é símbolo do desapego material, por isso, creio que este acaso tenha funcionado bem com a proposta defendida por mim, ao dissertar sobre o conceito deste trabalho.

Diante do nome *Coisa Social*, a minha ideia era que o trabalho fizesse alusão à objetificação do ser humano que devido a ascensão da tecnologia e disseminação das políticas de emburrecimento social, vem sendo tratado como objeto, um número dentro de nossa sociedade capitalista. Visto a nossa sociedade com o manto da *Coisa Social*, é a sociedade cada vez mais objetificada, superficial e escondida por trás de suturas ilusórias, fazendo um esforço impressionante para esconder seu verdadeiro ser, suas imperfeições, suas fissuras, ao invés de simplesmente aceitá-las. Seria a vitória ilusória da hipocrisia humana, vivendo apenas para parecer e não para simplesmente ser, visto a possibilidade de caminharmos cada vez mais para a aceitação de nossas fissuras.



Figura 41 - Sem título, 2018

FONTE: Acervo pessoal, processo.

Meu processo de criação levanta questões autobiográficas sobre o meu corpo, mais especificamente em relação a minha obsessão pelas fissuras e também procura abordar a ação temporal na materialidade, além do que já foi comentado

sobre as questões de aceitação do inevitável. Creio que não há dissociabilidade de meus questionamentos sociais dos questionamentos de meu próprio corpo, por isso busco trabalhá-los em conjunto, diálogos íntimos entre mim e meu repertório social, tecendo relações e propondo reflexões, além, é claro de cultivar um impacto visual na representação de fissuras em relação à sutura que “sangra” a sua frente.

Considerando que a série inteiros estava caminhando para ser um projeto à parte em relação ao foco desta pesquisa, deixo em segundo plano essa questão da virtualidade representada entre duas telas e sua sobreposição. Passo a focar na exploração das fissuras e de suas formas existentes na representação de fragmentos das fotografias de fissuras coletadas durante o processo, transferindo para tela o contorno das fissuras nos limites do contraste entre o branco e o preto (figura 41), em outros momentos utilizando o pigmento vermelho, na ideia de trazer alguma visceralidade ou sensualidade para o processo.

Hoje percebo que a pesquisa diante de seus desdobramentos se transformou de forma orgânica, fluida e sem muitos engasgos, “o percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado” (Salles, 2011, p. 35). Prefiro pensar nas obras como processo inacabado, assim como defende Cecília Almeida Salles, neste sentido nenhuma das peças está pronta e nelas não há certo nem errado, são um organismo que compõe um sistema maior, do impulso criador.

Já sabemos que meu processo nasce na fotografia como recurso de captação de formas e transcende na exploração de outras materialidades diversas, isso pelo fato de não me apegar apenas a um único material, gosto de experimentar diversas texturas e foi desta forma durante todo o processo. Talvez isso seja fruto da minha personalidade um tanto quanto instável. Meu trabalho nada mais é do que a visão que carrego do mundo e da realidade que vivi e vivo, como ser individual que sou e este movimento nasce diante do desejo de me expressar e por intermédio dessa expressão resultar toda uma investigação que me permita tocar o outro e a mim mesmo, propondo reflexões sobre fissuras e seu potencial estético e criador. Durante todo o processo, pude perceber a magnitude do ato criador com todo seu potencial de transformação, tanto interna quanto externa.

Além da tela investiguei diversas outras materialidades durante o processo: resina automotiva, vidro, massa plástica, maçarico para tentar dar uma textura mais visceral em alguns trabalhos, porém, o que mais causou emoção em mim foi a série inteiros com a simplicidade do desenho, tinta acrílica e bordado. Pude me aproximar mais da alma figurativa das fissuras, pude criar mapas inconstantes, retorno ao lábio leporino, à fenda aberta a qual nasci. Aprofundo-me a sua forma e a escancaro, retorno para ela como Alex Bartsch (figura 6) retorna ao cenário de álbuns icônicos, cuido dela assim como fizeram os orientais quando criaram *kintsugi*, vejo a fissura como um começo, “como tudo o que acontece é sempre um começo” (Rilke, 1985, p. 24).

3.2 Desenvolvimento da Mostra in | teiros

Quando pensei esta pesquisa não imaginava que faria uma exposição. De início pretendia produzir um livro de artista, no entanto, o percurso foi propondo novos caminhos, tomei nota da quantidade de material investigativo que havia produzido durante todo o processo e preocupado com a forma em que iria mostrar todo o documento de processo, juntei o meu gosto por curadoria e decidi exercitá-lo.

Comecei a rabiscar alguns esboços de como seria essa exposição, busquei algumas referências para começar e ler trechos de Hans Ulrich Obrist, em seu livro *Caminhos da Curadoria*, foi de grande ajuda. Logo no início de seu livro explica que a curadoria serve para “conectar culturas, aproximando seus elementos uns dos outros: sua tarefa é fazer conexões e permitir que esses diferentes elementos se toquem” (OBRIST, 2014, p. 09). No caso, parti de elementos que diferiam em sua materialidade, no entanto tinham em comum suas fissuras, colorações aproximadas e o de terem todas as peças sido feitas por mim, o que facilitou até certo ponto o processo curatorial. Também foram de enorme ajuda nesse processo minha orientadora Regilene Sarzi, que prontamente aceitou me auxiliar no que fosse preciso, e a professora Tarcila Lima da Costa, fundamental para as conexões que criei durante este desafio, principalmente na questão que dizia respeito a simultaneidade da mostra.

Talvez soe um tanto quanto egocêntrico, embora minha intenção com essa mostra fosse apenas apresentar os processos dessa pesquisa, exercitar o ato curatorial e disseminar a beleza da fissura, escancará-la, cair da superfície até suas profundezas, submergir e trazer para as pessoas um pouco dessa beleza fugaz. Inspirado em artistas da geração 80, por exemplo Leonilson²², pioneiros aqui no Brasil em fazer exposições simultâneas, planejei fazer uma mostra simultânea com a intenção de explorar ao máximo a ideia de fissura, no sentido em que, entre o próprio local expositivo existisse uma grande fissura geográfica, como nos mapas, que poderia ser traçada pelo trajeto individual de cada expectador, como ilustro em linha vermelha na figura 42, o percurso que fiz inúmeras vezes durante o processo de montagem da mostra.

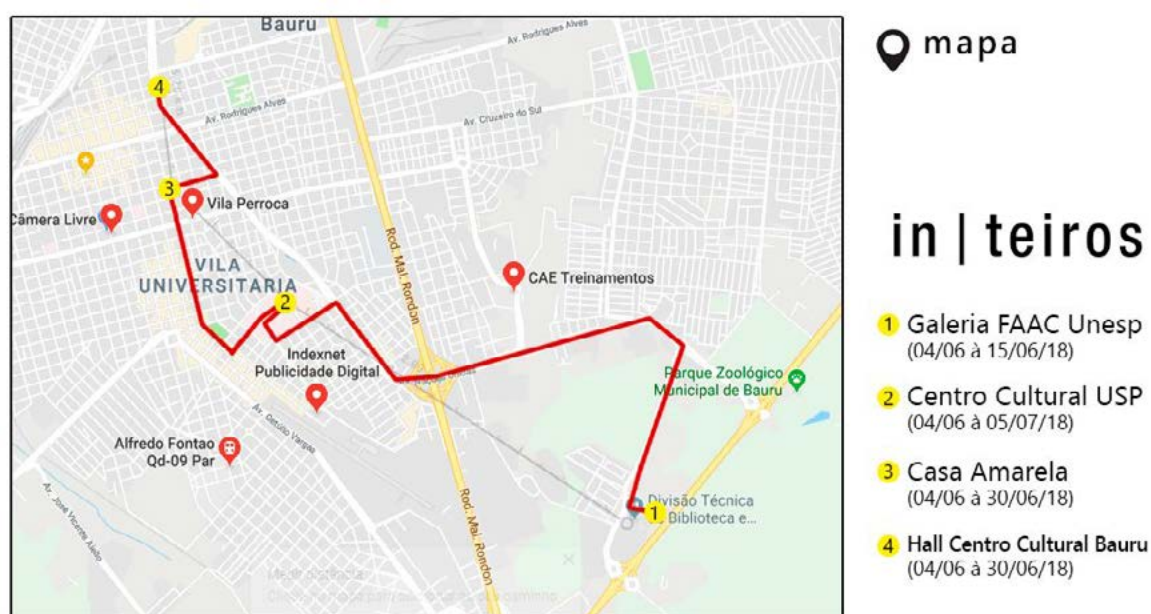


Figura 42 - Mapa com os locais da mostra, 2018
 FONTE: Acervo pessoal, mostra.

A ideia inicial era propor que o público desenhasse seu trajeto e compartilhasse comigo em alguma rede social, no entanto, devido à complexidade de realização da mostra, o projeto ficou apenas no papel, sem contudo comprometer a operação de montagem. A mostra foi pensada para quatro locais desde o princípio,

²² José Leonilson Bezerra Dias foi um pintor, desenhista e escultor brasileiro. (1957 - 1993)
 LAGNADO (2019)

dois deles não podia faltar na lista, a Galeria da FAAC/UNESP e o Centro Cultural da USP de modo que estes espaços foram reservados com bastante antecedência.

A escolha dos dois outros locais foi contribuição da professora Tarcila Lima da Costa durante algumas conversas como amigos, e não como aluno e professora. Ela sugeriu alguns locais e alguns conhecidos para que eu pudesse entrar em contato. Dos locais sugeridos, a Casa Amarela ganhou a minha preferência, por se tratar de um local não muito conhecido na cidade de Bauru e a ideia era, com a divulgação de meu projeto, propor maior acesso da comunidade aquele espaço incrível embalado pelos cuidados do artista visual bauruense Ailton Ribeiro e sua bambina, como ele mesmo chama, minha querida amiga Carol Ferreira.



Figura 43 - Conversa com Ailton Ribeiro, janeiro 2018
FONTE: Acervo pessoal, mostra.

Ailton e Carol me receberam com um maravilhoso café numa tarde deliciosa de janeiro de 2018 (figura 43) e logo toparam a ideia de se envolverem comigo no projeto de exposição do processo de criação desta pesquisa. O hall do Centro Cultural foi um espaço que exigiu um pouco mais de trabalho, devido às burocracias de reserva do espaço. Escolhi esse local de forma mais estratégica, pois o Centro Cultural de Bauru faz ou deveria fazer a escala entre a comunidade e a cultura da região. Por se tratar de uma mostra que ocorreria concomitantemente em mais três outros locais, vi a necessidade de escolher um local público o mais próximo do Centro, para que a mostra se aproximasse ainda mais da comunidade bauruense e saísse um pouco do nicho Universidades Estaduais, assim o hall do Centro Cultural serviria como chamariz para a mostra e para o projeto em si, além de propor maior

acesso da população de Bauru ao meu trabalho e aos espaços públicos das universidades.

No Centro Cultural de Bauru não expus nenhum dos trabalhos que compunham o processo de criação da pesquisa. Propus uma instalação *site especific*²³ sob o nome *Percursos* na ideia de representar todo o meu trajeto na cidade de Bauru nesses cinco anos de estudos, o processo de mudança de cidade, de adaptação, de transição, evolução pessoal. A instalação consistiu em seis painéis em corino num tom cru, sob o tamanho de cento e quarenta por duzentos centímetros cada.

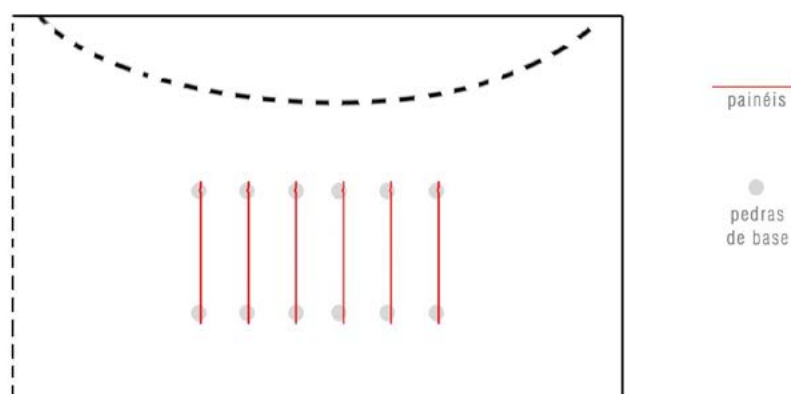


Figura 44 - Projeto site specific Hall Centro Cultural de Bauru, 2018

FONTE: Acervo pessoal, mostra.

Fiz fissuras ao centro de cada painel vazando com estilete sua corporeidade, a cada painel a fissura se fechava, como num processo de cicatrização. No entanto, pela disposição dos painéis de forma linear um frente ao outro, poderia também representar um processo contrário ao da cicatrização, o processo de abertura da ferida, e essa dualidade foi o que mais me interessou. Os painéis foram dispostos com um espaçamento de aproximadamente quarenta centímetros cada.

²³ Site Specific caracteriza-se por obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado.

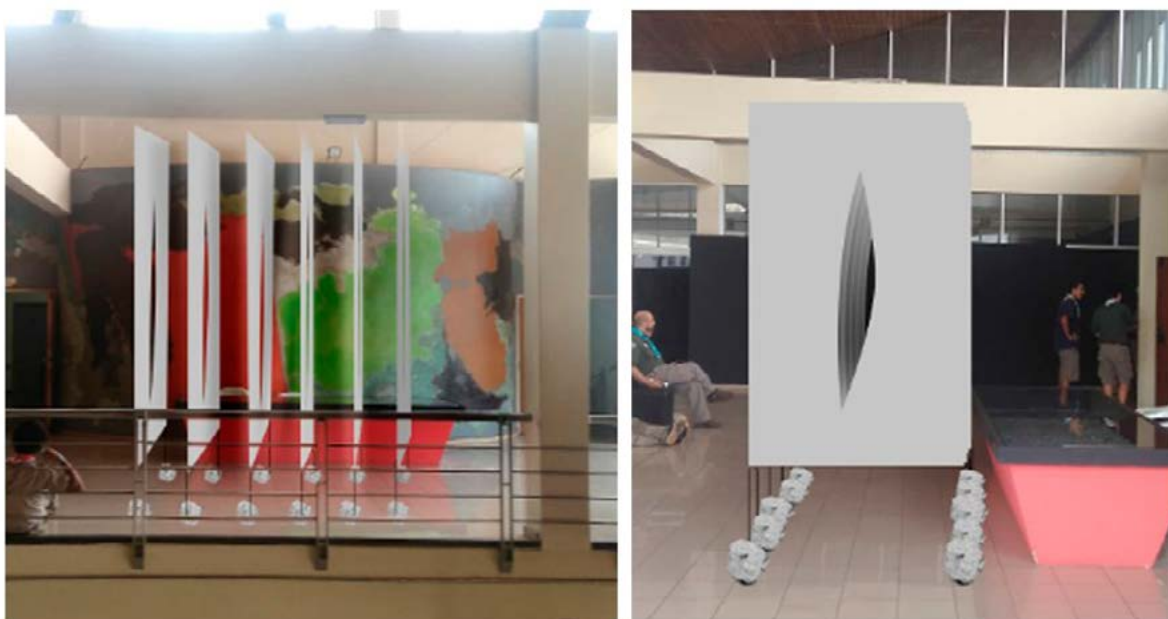


Figura 45 - Mockup digital, protótipo do projeto da instalação Percursos, 2018

FONTE: Acervo pessoal, mostra

É possível reparar, na figura 45, que no projeto original enviado via memorial descritivo para aprovação da Secretaria da Cultura de Bauru havia na instalação *Percursos* pedras logo abaixo de cada painel como representação de algo que ancora, que sustenta, que prende a transição proposta pelas fissuras representadas nos painéis, no entanto, no momento de montagem²⁴ da instalação repensei esse conceito resolvendo trocar as pedras por uma gaiola de passarinho com a porta estourada (que encontrei numa caçamba no dia de montagem), ligada aos painéis por fios de lã vermelha, como se a transitoriedade ali representada fosse um organismo vivo, que se desprendia das amarras que o seguravam, que estouraria as grades que a prendiam - para encontrar sua redenção, os fios eram veias a alimentar aquele ser independente que acabara de sair de sua gaiola.

No chão, foi envolto à gaiola uma fita vermelha para indicar os limites impostos ao organismo ali representado, que se expande para o alto flutuando sobre seus próprios limites. Ao lado da instalação anexe um adesivo com o código QR²⁵

²⁴ Gostaria aqui de agradecer meu amigo Bruno Herling, pelo auxílio braçal essencial na montagem desta instalação.

²⁵ Código QR ou QRcode é um código de barras bidimensional que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto, um endereço URI, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS.

que levaria o observador ao evento público da mostra criado nas redes sociais, na *internet*, deste modo indicando ao espectador os outros espaços da mostra. Das vezes que pude visitar a instalação recebi alguns elogios e leituras bem distintas do conceito que propus, o que ao meu ver apenas enriquece o processo fruidor da obra. Uma garota veio dizer no ato da desmontagem da instalação que conseguiu fazer associações com vaginas transcendentais e que havia transitado pela instalação por diversos dias. Outra moça desconhecida me disse que a fissura de alguma forma a incomodava mas não soube me dizer porquê, conversei também com funcionários do Centro Cultural que me disseram não terem entendido muito bem a proposta mas que gostaram do caráter alienígena de minha instalação.

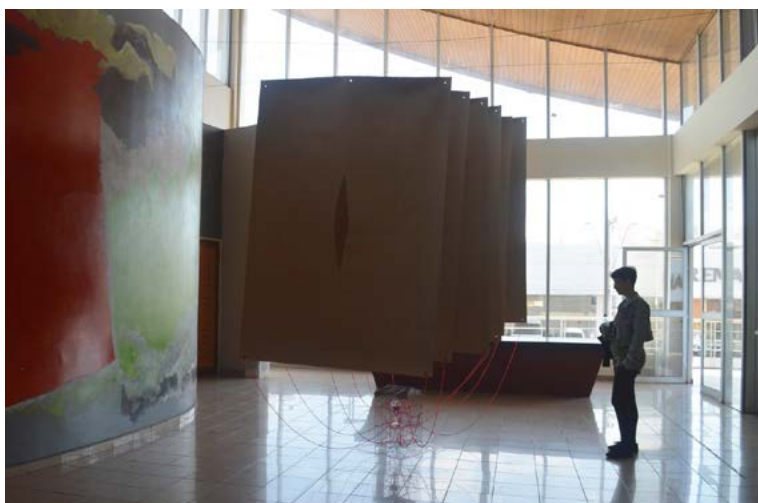


Figura 46 - Registo da instalação Percursos, junho 2018.

FONTE: Acervo pessoal, mostra.

Receber todos estes *feedbacks*, foi fundamental para o meu crescimento como profissional. Para uma primeira²⁶ experiência oficial como curador, percebi que eu poderia ter definido mecanismos de maior interação da obra com o público no sentido de poder registrar os diversos pontos de vista que viriam a surgir do contato com a instalação, no caso da incompreensão da obra por funcionários da secretaria vinculo principalmente ao bloqueio imagético frente à arte contemporânea de grande parte do público bauruense pelo que pude observar nesses cinco anos, talvez por carência de contato com este tipo de arte nesta cidade, tão abraçada por artistas mais resistentes ao novo.

O processo de montagem no hall do Centro Cultural foi extremamente difícil, por conta da altura em que os painéis deveriam estar presos. Eu, uma escada de

²⁶ Salvo todos os exercícios de curadoria que pude me envolver na universidade.

cinco metros de altura emprestada pelo próprio Centro Cultural e meu amigo Bruno Herling montamos num período de duas noites seguidas. A montagem na Casa Amarela, exigiu bastante energia de Ailton e Carol que foram extremamente cuidadosos ao receber meus trabalhos, construíram uma parede falsa (ideia do próprio Ailton) em tempo recorde para dividir o espaço expositivo e me deixaram muito à vontade para me apropriar do ambiente²⁷, De todos os lugares, neste me senti mais distante por conta do limitado horário de acesso ao espaço, no entanto, foi o ambiente no qual mais me senti acolhido. O principal que pude perceber neste processo foi o quanto é fundamental contar com a ajuda de amigos, o projeto apenas aconteceu por um esforço pessoal somado ao esforço mútuo de quem acreditou em meu projeto. No Centro Cultural da USP, foi Giane Quintela técnica para assuntos administrativos quem me ajudou na montagem, dos espaços este foi o que menos precisei me preocupar com a montagem, pois contava com uma estrutura de pessoal especializado em montagem de exposição. A equipe do Centro Cultural da USP cuidou de tudo e foram extremamente cuidadosos com o meu trabalho, apenas propus os protótipos²⁸ de disposição das obras, e os técnicos do Centro Cultural cuidaram da montagem. Sou muito grato pelo espaço e por confiarem em meu projeto.

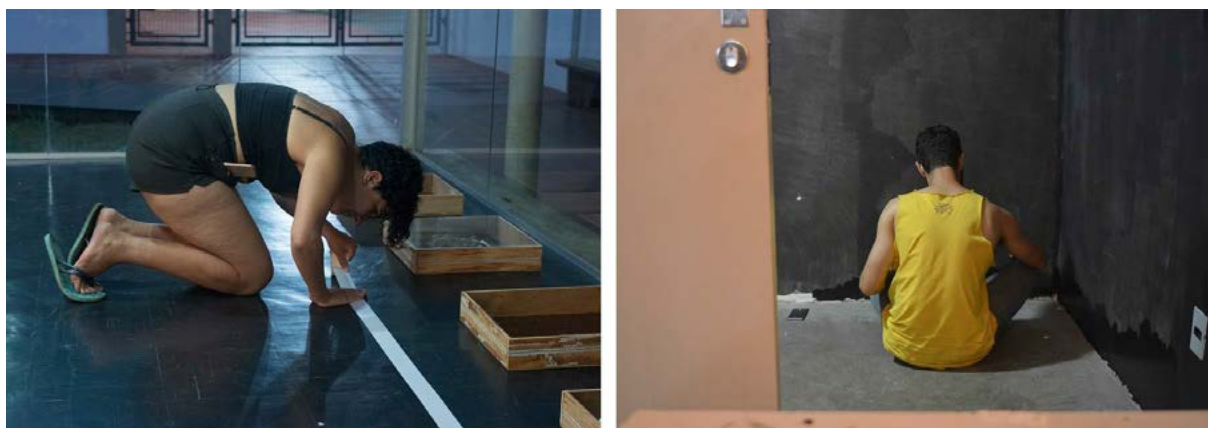


Figura 47 - Processo de montagem galeria FAAC, junho 2018
FONTE: Acervo pessoal, mostra.

²⁷ No anexo I desta pesquisa estão as plantas baixas sem escala dos quatro espaços expositivos.

²⁸ No anexo II desta pesquisa estão os protótipos para auxiliar na montagem da exposição do Centro Cultural da USP e Casa Amarela.

Na Galeria da FAAC não foi diferente, recebi a ajuda de dois amigos queridos Bruno Herling e minha grande amiga da graduação em artes Talita Mota. A montagem nesse ambiente só foi possível por conta da enorme ajuda que me deram. Devido às regras de uso da galeria da FAAC, pude ter acesso ao espaço apenas uma semana antes da exposição, desse modo apertando demais o tempo que eu tinha para fazer a montagem.

A galeria não estava em boas condições por uma questão de infraestrutura e infiltração no teto, no entanto nesse ponto recebi total apoio da coordenadora do curso de artes visuais e também professora responsável pela galeria, Luana Wedekin, que por intermédio de inúmeras cobranças à diretoria da universidade acelerou o reparo da galeria. (Confesso que eu já estava planejando incorporar o buraco no teto da galeria causado pela infiltração ao meu espaço expositivo, chegando a fazer um esboço de uma instalação, que não precisou sair do papel, pois o teto foi reformado a tempo da abertura da mostra).



Figura 48 - Mapa conceitual da mostra, junho 2018.

FONTE: Acervo pessoal, mostra.

Devido a essa reforma repentina, parte da lateral da galeria ficou sem iluminação, por isso comprei fios, bocais e lâmpadas focais de LED para improvisar uma iluminação naquele espaço que viria a receber alguns dos trabalhos de processo (aprendi no último momento como fazer uma instalação elétrica sozinho). O branco “manicomial” da galeria não me agradava, faltava uma cor para dar profundidade àquele espaço, foi então que projetei pintar a parede do fundo tal como

a sala que receberia outra instalação (*site specific*) dentro da galeria na cor preto fosco, para desta forma deixar o ambiente mais sóbrio.

Após a pintura concluída, dispus os trabalhos no chão, onde cada um viria a ficar, e comecei a instalação das obras na parede. Aqui escolhi expor trabalhos de processo que representavam o início da pesquisa, como as fotografias de fissuras, a série *Concetto Despaziale* (figura 38) e também trabalhos especificamente pensados para esse ambiente, como o mapa conceitual da exposição (figura 48) disposto bem ao centro da galeria e a instalação luminosa na sala ao fundo da galeria que representou a parte interna de uma fissura, na ideia do observador entrar e sentir como é estar submerso em minha fissura, literalmente. Esta instalação está registrada no catálogo da exposição e o link para acesso está no anexo III desta pesquisa.

As fotografias que deram origem ao processo de criação dos trabalhos, estavam dispostas na galeria da FAAC em forma de *gride*. Foram impressas com eco tinta de cera natural em papel *Concetto Naturale* no tamanho 10cm x 14cm. Para seleção das imagens baseei na coloração de cada uma delas, foram escolhidas imagens mais próximas de tons amadeirados, cinza e vermelho para que a composição dialogasse com os outros trabalhos e não destoasse do conjunto expositivo.



Figura 49 - Externo Galeria FAAC, junho 2018

FONTE: Acervo pessoal, mostra.

A mostra foi pensada com o princípio de ser um organismo e seus ramos, uma conexão em redes de criação. Visava propor uma unidade por intermédio da conexão entre distintos espaços expositivos com trabalhos de um mesmo processo. Pensei em fazer trabalhos voltados especificamente para cada espaço, na ideia primeira de compor a estética do espaço expositivo, na ideia segunda de alimentar a rede/fissura intangível que existia e conectava um espaço ao outro.

A compreensão estética das superfícies fissuradas em in | teiros é baseada na filosofia *Wabi-sabi*, a beleza daquilo que é considerado impermanente, incompleto ou imperfeito estava presente na maioria dos sentidos, por isso a identidade visual da mostra foi toda pensada por mim na ideia de enfatizar a ruptura como algo positivo. Neste sentido, brincando com a disposição da logo que criei para dar identidade à mostra, posicionei os adesivos que eu mesmo recortei do letreiro com o nome da exposição aproveitando a quina da galeria como mostra a figura 49.

Pensando no nome da mostra brinco com a etimologia da palavra inteiro inserindo uma ruptura entre 'n' e 't', deixando assim subentendida a ideia de uma ruptura inteira, como se dissesse de forma sutil que a fissura é o todo, é inteira em sua especificação, ainda assim fazendo alusão ao formato da exposição em espaços simultâneos, cada um em seu lado da ruptura. Um trecho de uma entrevista²⁹ do poeta brasileiro Caio Meira consegue definir perfeitamente o que quis passar com o nome da exposição:

O poeta é um homem rachado, fissurado, e a poesia vaza por essa rachadura [...] depois de rachado, não só o homem não é mais o mesmo, mas todo o mundo e a própria vida não são mais os mesmos. Todas as coisas do mundo passam a ter funções e valores diferentes e se mostram de maneira distinta para quem rachou e conseguiu manter-se suficientemente inteiro para não sobrar na loucura. Por isso, há várias maneiras de um homem rachar. A convivência com a própria fissura dá a medida e o valor de uma poética.

in | teiros foi mais que uma mostra para mim, foi a possibilidade de me abrir, rasgar-me e colocar ali todo o processo de uma fruição poética e também o possibilitar do exercício do ofício curador, sem mais delongas, foi uma das melhores

²⁹ Entrevista realizada por Rodrigo Souza Leão ao site a garganta da serpente. Disponível em: <http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/caiomeira.shtml>, acesso em 2018.

experiências de minha vida, propondo-me muito aprendizado. Guimarães Rosa uma vez disse que viver é rasgar-se e remendar-se, e posso dizer que todo o processo desta pesquisa foi um exercício inesgotável de rasgos e remendos de meu ser.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poeta não é nem mais culto, nem mais inteligente, nem mais sábio do que os demais homens. Para mim, ao contrário, a poesia vem de uma fissura, uma rachadura, de algo que ele não tem e que não terá jamais. (CAIO MEIRA, 2002)

Fazer este projeto foi um grande presente para mim. Escrevê-lo foi trabalhoso mas recompensador me propondo um aprendizado imenso, no campo da pesquisa em arte. Para que eu possa tecer essas considerações finais regressarei aos meus objetivos. A proposta inicial dessa pesquisa era investigar a poética das fissuras e por ela submergir. Acredito que o que fizemos até aqui vai de encontro com o que nos propomos fazer, talvez até um pouco além.

Passamos por um corpo considerável de teorias, investigamos as fissuras labiopalatinas na representação das artes visuais, vimos um fragmento da filosofia oriental, exploramos trabalhos de diversos artistas que abordaram direta ou indiretamente a poética das fissuras em seus trabalhos, até chegarmos ao nosso processo de criação e investigação curatorial.

O mais incrível ao meu ver, foi poder aprender como adentrar no mundo das poéticas visuais e poder dissertar sobre ele, refletir, questionar, racionalizar o que pra mim, sempre esteve no campo das emoções. Investigar a arte é um presente e sempre estará em meu sangue esse desejo que frui naturalmente em fazê-la. O gosto pela pesquisa nasce aqui. Foi por intermédio dela que pude chegar a lugares que antes não habitava com tamanha profundidade.

Creio que deste modo pude construir uma experiência rica para minha carreira e para meus estudos, uma etapa de fundamental relevância e que visto seu caráter profundo e inesgotável de criação e pesquisa não termina aqui. A pesquisa se dispõe a e está aberta a possíveis continuidades e atualizações. Acredito que pude transitar entre a fissura em seus diversos aspectos e deste modo caracterizá-la como algo fundamental e positivo para a nossa construção de mundo.

Foi reconfortante estudar a representação da fissura labiopalatina na arte e tenho certeza de que podemos encontrar muito mais registros de arte desenvolvida pensando nelas. Neste sentido, esta pesquisa não cessa aqui, mesmo porque

também o próprio processo de criação é um processo inacabado. Humanizar as fissuras, sejam elas advindas da área que for, humanizá-las e aproximá-las do interlocutor. No campo da fissura-labiopalatina, podemos ir além, e incentivar as pessoas que nascem com essa malformação, a aceitarem suas fissuras, vê-las de uma forma positiva. Aqui nasce a ideia de um projeto que pode dar o sentido buscado por mim diante de meu fazer artístico e seu papel social.

Este trabalho propõe o exercício da aceitação e da autoavaliação. Propõe a re-significação de algo rompido e fragmentado, sendo tangível ou não, fissuras positivas encontradas nos lugares mais inóspitos e também nos mais acolhedores. A pesquisa foi uma incansável busca da fissura-positiva, humanizada. Após a concretização desse projeto, entendo que não mais verei as fissuras com outros olhos, sendo um processo íntimo de reconstrução.

O exercício da curadoria e o processo de transportar algo que estava tão enrijecido dentro de mim para a condição de obra de arte, foram muito melhor aproveitadas com a realização da pesquisa. Entendo também que aprender na prática o ofício do ato curador foi de fundamental importância, pude perceber cada detalhe que constituiu uma mostra de artes plásticas me preparando ainda mais para futuros projetos.

Quanto ao ato criador percebi o quão leve pode ser este processo, quando você aceita a importância do “erro” nesse processo. Noto que a partir do momento que passo a aceitar os erros, posso pensar até a incorporá-los ao resultado final tranquilamente, entendendo também que o processo de criação é um gesto inacabado.

Podemos concluir então, que os nossos objetivos foram contemplados e mais que isso, expandidos, visto que a pesquisa de produção artística deu resultado em uma exposição na cidade de Bauru, que foi amplamente divulgada na mídias sociais, e que desta forma me trouxe um feedback de minha produção muito maior do que eu esperava. Entendemos a importância social dessa pesquisa perante ao que foi comentado anteriormente em relação à fissura-labiopalatina e também podemos crer que essa pesquisa seria como o ouro que preenche o espaço deixado pelas fissuras na matéria.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTAMIRANO ENCISO, A. J. GARCIA-ZAPATA, M. T. A. **Un caso de fisura labiopalatina o ‘boca de lobo’ en Makatampu, valle del Rimac, Perú, siglos XV-XVI.** Revista do museu de Arqueologia e Etnologia, São Paulo, 20: 361-380, 2010. Disponível em: <http://www.nptbr.mae.usp.br/wp-content/uploads/2013/07/revista-20_pg-361_380.pdf> Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

ANTELO, Raul. **Políticas canibais: do antropofágico ao antropoemético.** Em: Transgressão e modernidade. Ponta Grossa: Editora da UEPG, 2001.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo: E outros ensaios.** Santa Catarina: Argos, 2009, p. 57 - 73

ARIAS SÁNCHEZ, Raúl. **Contribución del arte, las crónicas y la tradición oral al estudio de la paleopatología andina, en Ensayos del Museo Antropológico de la Cultura Andina.** Huancayo, Perú, 2013.

ARTE Conceitual. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>>. Acesso em: 02 de Novembro de 2018.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi.** Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge ZAHAR Editor. 2004, 110 p.

BENJAMIN, Walter. **Discursos Interrompidos I.** Argentina: Editora Taurus, 1989.

COEN, Monja. **O Caminho do Zen.** São Paulo: Editora Pensamento, 2010, 143 p.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais: Contribuição a uma Teoria da Arte Contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2008, pg. 215.

CHNAIDERMAN, Miriam. **Nazareth Pacheco**. São Paulo: 2003, 95 pgs.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DUARTE, Luisa. **Situação da Água**. 2014. Disponível em: <<http://marialaet.com/textos/situacao-de-agua>> Acesso em: 01 de agosto de 2017.

CALABRESE. Omar. **La Era Neobarroca**. Madrid: Ed. 3, Editora Catédra, 1999,

COEN, Monja. **O caminho do Zen**. São Paulo: Ed. 5, Grupo Pensamento, 2010, Prefácio.

ECO, Umberto (org.). **História da Beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2010, p.418.

_____. **História da Feiura**. Rio de Janeiro: Record, 2007, p.456.

Entrevista Adriana Varejão. In: SARAIVA CONTEÚDO. Realização Debê Produções. 2010 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=svJ3whzVqTo>>. Acesso em: 05 de maio de 2019.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Ed. 1, Editora Luminuras, 1999, pg. 20 - 72.

GADAMER, Hans-Georg. **A Atualidade do Belo: A arte como jogo, símbolo e festa**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985. pg. 83

GRUMAN-TRINKNER, Carrye T. **Your Cleft-affected child: the complete book of information, resources, and hope**, Ed. 1, USA - Hunter House Publishers, pg. 1-14; 86-88.

HAN, Byoung-Chul. **La Salvación de lo bello**. Barcelona: Ed. 1, Pensamiento Herder, 2015.

JUNIPER, Andrew. **Wabi-Sabi: The Japanese Art of Impermanence**. Tradução Nossa. Japão: Tuttle Publishing, 1967, 165 p.

KANDISNY, Wassily. **Coleção Arte e sociedade: Do Espiritual na arte**. São Paulo:Ed. Dom Quixote, 1987.

KOREN, Leonard. **Wabi-sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers**. Tradução Nossa. California: Imperfect Publishing, 1994, p.

KUNDERA, Milan. **A Insustentável Leveza do Ser**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 309

MASOUD SAMAN, *et al*, **Cleft Lip and Palate in the Arts: A Critical Reflection**. The Cleft Palate-Craniofacial Journal, 2012, p. 129 - 136, tradução nossa.

MILAN, Denise. **Entrevista com Denise Milan realizada em São Paulo**, 22 de Fevereiro de 2013. Disponível em: <<http://www.denisemilanstudio.com/pt/works/2014-entrevista-de-wendy-woon.html>>. Acesso em: 05 de maio de 2019.

MORAES, Christiana. FRANCOIO, Maria Angela Serri. **Roteiro de Visita: Lucio Fontana**. São Paulo: MAC USP, 2004.

NERI, Louise. **Admirável mundo novo: os territórios barrocos de Adriana Varejão**, 2001. In: Adriana Varejão. Takano Editora Gráfica, São Paulo, 2001.

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da Curadoria**. 1. ed, Cobogó, Rio de Janeiro, 2014.

OSORIO, Luis Camilo. **Diálogo Enviesado com a Estética do Barroco Azulejões: Adriana Varejão volta com força ao Rio** In: O Globo, 2006. Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/br/textos/detalhe/5/osorio-luis-camilo-dialogo-enviesado-com-a-estetica-do-barroco-azulejoes-adriana-varejao-volta-com-forca-ao-rio-in-o-globo-2006>. Acesso em: 05 de maio de 2019.

PEREIRA, Hiáscara A. **Memórias de Nazareth Pacheco: Do Corpo a Obra**. 2012, p. 280 - 292.

PIPA. **Maria Laet, Artista indicada, PIPA 2010**. Rio de Janeiro: Matrioska Filmes, 2010. 2'55". Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/artistas/maria-laet/>>. Acesso em: 01 de agosto de 2017.

PIRSIG, W; HASSE, S; PALM, F. **Surgically repaired cleft lips depicted in paintings of the late Gothic period and the Renaissance**. Journal of Oral and Maxillofacial Surgery. 2001; 39:127–133.

RILKE, Rainer M. **Cartas a um Jovem Poeta / A Canção de Amor e Morte do Porta-Estandarte Cristovão Rilke**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Editora Globo, 1985, 109 p.

SALLES, Cecília A.. **Gesto Inacabado - Processo de Criação Artística**. Ed. 5, São Paulo, Fapesp. Editora: Intermeios, 2011

SCRUTON, Roger. **Beleza**. É Realizações, 2013, 232 p.

SETTON, Maria da Graça J. **Uma introdução a Pierre Bourdieu**. Revista Cult, n. 128, 2010. Disponível em:

<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/uma-introducao-apierre-bourdieu/> Acesso em 29/03/2016.

STANISCI, Carolina. **Adriana Varejão**. in: Revista Latinarte. Agosto/setembro 2001 Ano 2 No.5

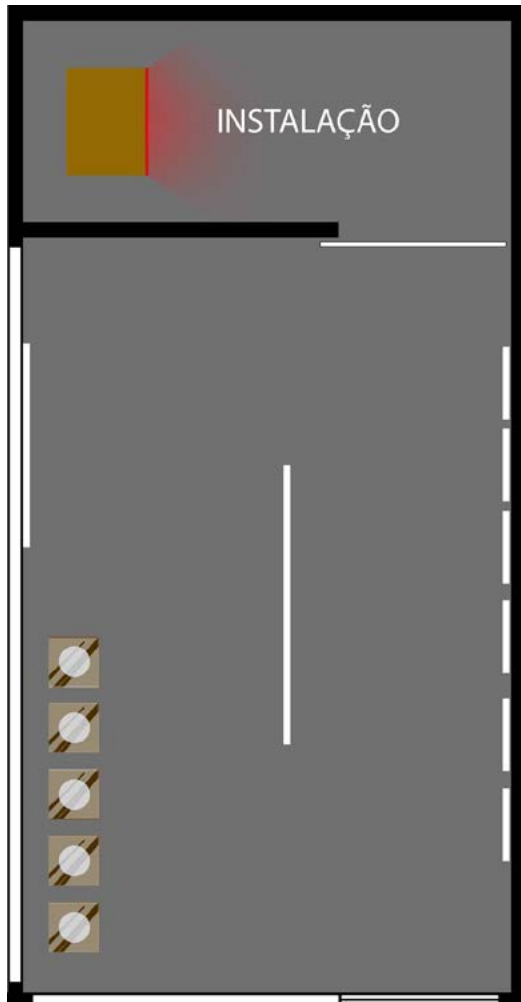
TRINDADE, Inge E. K.; SILVA FILHO, Omar G. da. **Fissuras labiopalatinas: uma abordagem interdisciplinar**. São Paulo, 337 p, 2007.

VALE, Paulo Pires do. **Uma fenda no mundo. Do espiritual na arte contemporânea (II)**. Lisboa: SNPC, 2007. Disponível em <https://www.snpcultura.org/vol_uma_fenda_no_mundo_do_espiritual_na_arte_contemporanea_2.html>. Acesso em: 05 de Novembro de 2016.

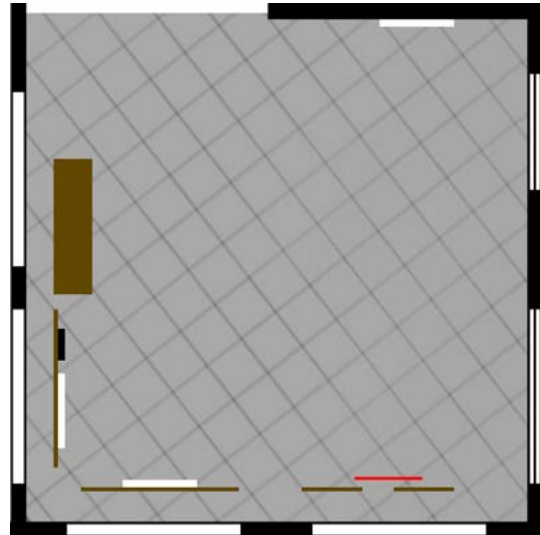
VORMANN, Jan. **Dispatchwork**. Desde 2007. Disponível em: <<https://www.dispatchwork.info>> Acesso em: 01 de agosto de 2017.

WOOD, Paul. **Movimentos da Arte Moderna: Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002, 80 p.

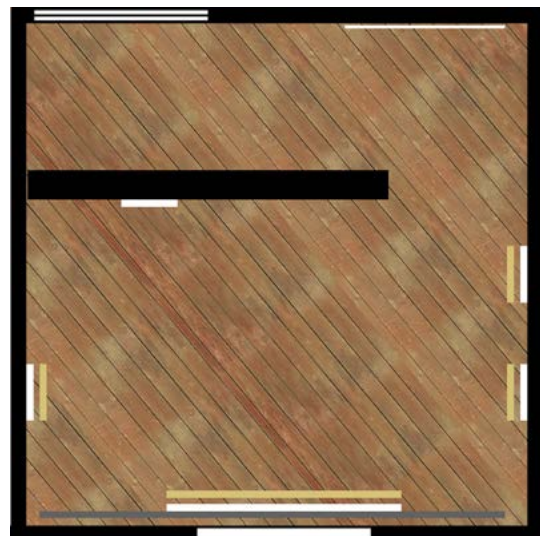
ANEXO I



Planta sem escala, disposição de obras
Galeria da FAAC
Trabalhos expostos: 10

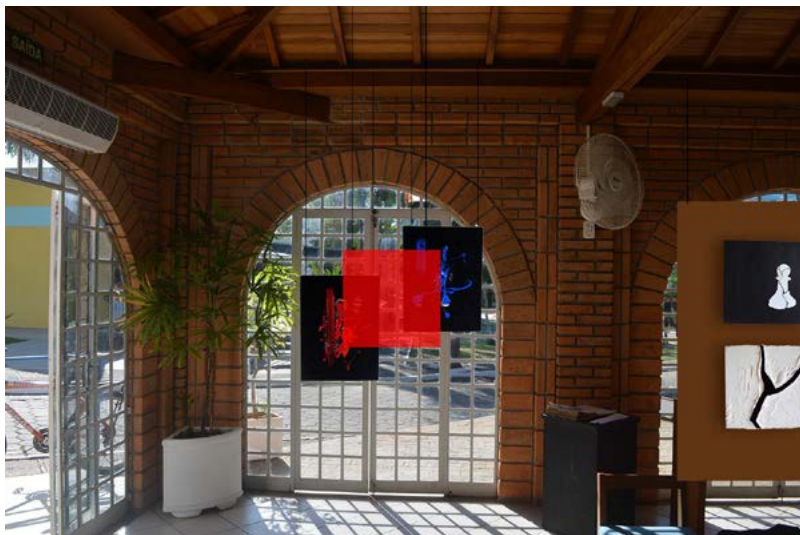


Planta sem escala, disposição de obras
Centro Cultural da USP
Trabalhos expostos: 10

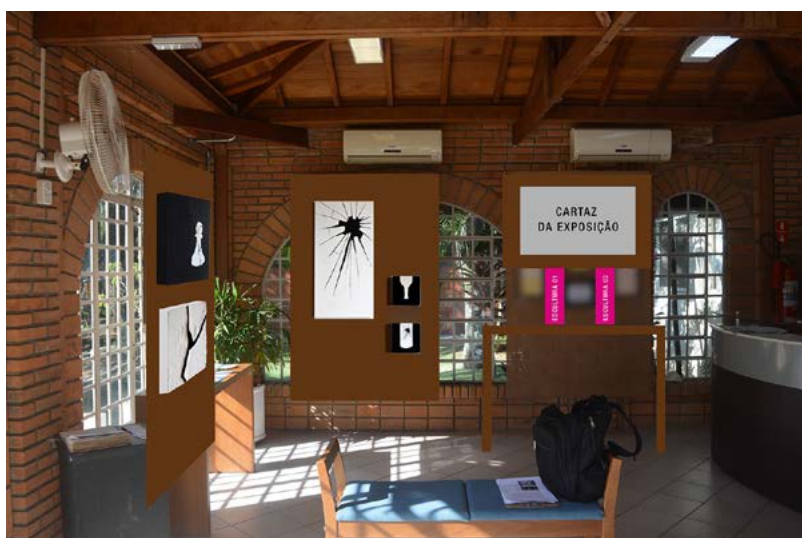


Planta sem escala, disposição de obras
Casa Amarela
Trabalhos expostos: 05

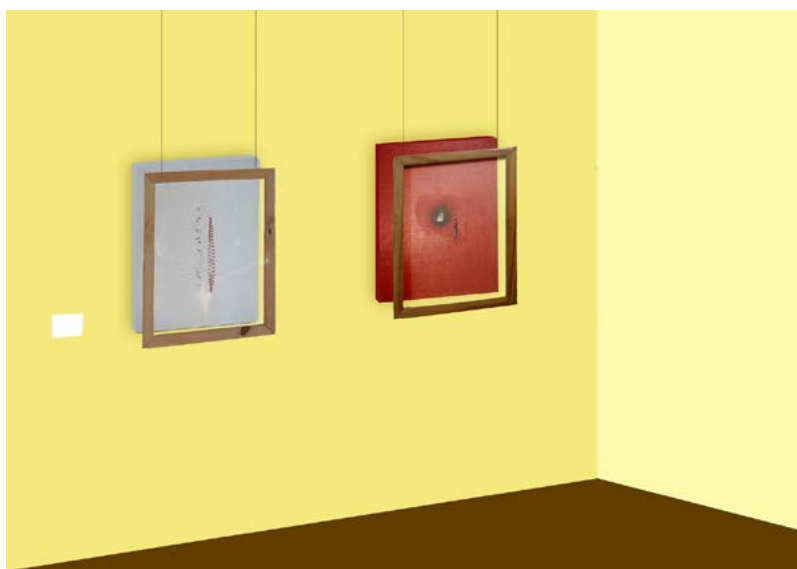
ANEXO II



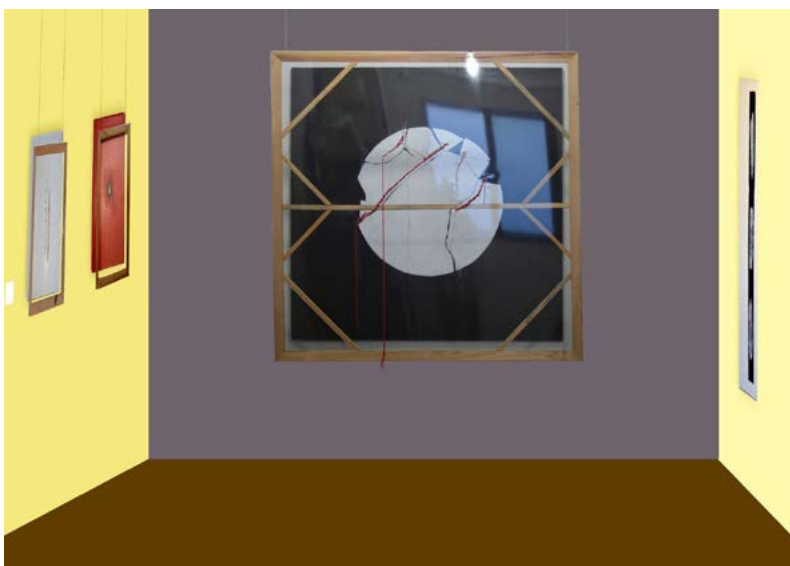
Protótipo Montagem mostra, disposição de obras, edição nossa, 2018
Centro Cultural da USP
Software de edição ADOBE Photoshop



Protótipo Montagem mostra, disposição de obras, edição nossa, 2018
Centro Cultural da USP
Software de edição ADOBE Photoshop



Protótipo Montagem mostra, disposição de obras, edição nossa, 2018
Casa Amarela
Software de edição ADOBE Photoshop



Protótipo Montagem mostra, disposição
de obras, edição nossa, 2018
Casa Amarela
Software de edição ADOBE Photoshop



Protótipo Montagem mostra, disposição
de obras, edição nossa, 2018
Casa Amarela
Software de edição ADOBE Photoshop

ANEXO III

ACESSE O CATÁLOGO VIRTUAL DA MOSTRA in | teiros:



Leia o QRcode utilizando seu smartphone para ter acesso direto ao link do catálogo.

Caso encontre alguma dificuldade de acesso, basta clicar no link a seguir:

[Catálogo Mostra Inteiros](#)



Mockup Catálogo Mostra in | teiros