[des]construções pictóricas transitórias:

poética em processo pela ação do desvelamento

sandro bottene

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

[DES]CONSTRUÇÕES PICTÓRICAS TRANSITÓRIAS: POÉTICA EM PROCESSO PELA AÇÃO DO DESVELAMENTO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Sandro Bottene

Santa Maria, RS, Brasil

2015

[DES]CONSTRUÇÕES PICTÓRICAS TRANSITÓRIAS: POÉTICA EM PROCESSO PELA AÇÃO DO DESVELAMENTO

Sandro Bottene

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Arte e Visualidade, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais.**

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Ribeiro Gomes

Santa Maria, RS, Brasil

2015

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática
da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bottene, Sandro
[des]construções pictóricas transitórias: poética em processo pela ação do desvelamento / Sandro Bottene.-2015.
105 p.; 30cm

Orientador: Paulo César Ribeiro Gomes
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, RS, 2015

1. Poéticas Visuais 2. Pintura 3. Transitoriedade 4. Desvelamento I. Gomes, Paulo César Ribeiro II. Título.

Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação de Mestrado

[DES]CONSTRUÇÕES PICTÓRICAS TRANSITÓRIAS: POÉTICA EM PROCESSO PELA AÇÃO DO DESVELAMENTO

elaborada por
Sandro Bottene

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Paulo César Ribeiro Gomes, Dr.
(Presidente/Orientador)

Antonio Carlos Vargas Sant'Anna, Dr. (UDESC)

Rebeca Lenize Stumm, Dr.ª (UFSM)

Santa Maria, 23 de março de 2015.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Paulo Gomes,
pela liberdade de criação, pela compreensão, pela paciência
e por acreditar no potencial da minha pesquisa em poéticas visuais.

À Prof.ª Rebeca Stumm,
pelas decisivas contribuições na disciplina de Ação e Reflexão no Contexto da Arte Contemporânea e no grupo Pesquisa em Artes: Momentos-Específicos/CNPq.

Ao Prof. Antonio Vargas,
pelas generosas e relevantes considerações acerca da escrita
e por gentilmente aceitar fazer parte dessa investigação.

À Prof.ª Helga Côrrea,
pela colaboração na disciplina de Trajetórias Artísticas
e no Grupo Arte Impressa/CNPq.

À Prof.ª Claudia Bizello,
pelas conversas e pela revisão gramatical desta dissertação.

Aos professores do PPGART da UFSM,
pelos ensinamentos e reflexões.

Aos colegas da turma 7 do curso de mestrado em Artes Visuais,
em especial ao apoio e suporte técnico dos amigos
Luana de Oliveira, Marcos Cichelero e Roberto Chagas.

À Carol Paz, Indira Zuhaira, Marcos Cichelero, Myriam Neira e Paulo Scortegagna,
pela colaboração nos registros fotográficos e fílmicos.

À CAPES,
órgão responsável pelo financiamento dessa pesquisa.

Figura 01 – Antonio Dias: *The Space Between*. 1970.
Marble and granite cubes. Collection of Diane and Bruce Halle.
Fonte: <http://latinopm.com/features/experience-the-continuous-present-16043>, 2014.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

[DES]CONSTRUÇÕES PICTÓRICAS TRANSITÓRIAS: POÉTICA EM PROCESSO PELA AÇÃO DO DESVELAMENTO

AUTOR: SANDRO BOTTENE
ORIENTADOR: PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
Data e Local da Defesa: Santa Maria, 23 de março de 2015.

Essa proposta em Poéticas Visuais, desenvolvida na linha de pesquisa em Arte e Visualidade, investiga a linguagem da pintura e suas relações na contemporaneidade sobre aspectos transitórios, efêmeros e de duração, levando em conta a imagem simbólica do cacto. O objeto de estudo dá-se por meio de [des]construções pictóricas que apresentam uma transformação visual indicando a passagem do tempo com a atuação (ou não) de mecanismos ou dispositivos que interfiram na aparência física da pintura, sendo que ao mesmo tempo, estas necessitam do desvelamento (acompanhamento) do processo pela ação do artista junto ao trabalho. O período de investigação ocorreu entre 2013 e 2014 e levou em consideração as práticas artísticas juntamente com as reflexões teóricas acerca do percurso do meu processo criativo. Os resultados obtidos na investigação constituem-se de uma sucessão de etapas ou distintas fases pictóricas transitórias que caracterizam a visualidade da poética. A escrita que consta nesta dissertação segue disposta por meio de duas partes. A primeira trata da [des]construção da poética com ênfase na obra *Estados Inconstantes* (2013), respectivamente, apresentando o processo das etapas, dos experimentos, dos materiais, das técnicas e inclusive de como surgiu a ideia (concepção da pesquisa). Por último, a segunda aborda a extensão da poética partindo pelo viés do desdobramento de outros trabalhos relevantes que discutem e aprofundam essa investigação em Artes Visuais.

Palavras-chave: Poéticas Visuais. Pintura. Transitoriedade. Desvelamento.

ABSTRACT

Master's Thesis
Post-Graduate Program in Visual Arts
Federal University of Santa Maria

PICTORIAL TRANSITIONAL [DE]CONSTRUCTIONS: POETRY IN PROCESS FOR THE ACTION OF THE ACCOMPANIMENT

AUTHOR: SANDRO BOTTENE
SUPERVISOR: PAULO CÉSAR RIBEIRO GOMES
Date and Place of Defense: Santa Maria, March 23, 2015.

This proposal in Visual Poetics, developed in the line of research in Art and Visuality, investigates the language of painting and its relationship in the contemporaneity about the transitory aspects, ephemerals and duration, taking into account the symbolic image of the cactus. The object of study occurs through pictorial [de]constructions that provide a visual transformation indicating the passage of time with the performance (or not) of mechanisms or devices that interfere in the physical appearance of the painting, and at the same time, these ones need the accompaniment (attendance) of the process by the action of the artist together at the work. The research period was between 2013 and 2014 and took into account the artistic practices along with the theoretical reflections about the route of my creative process. The acquired results of the research are made up of a succession of stages or different transient pictorial phases that characterize the visuality of poetics. The writing that is said in this dissertation follows arranged by two parts. The first one deals with the [de]construction of poetic with emphasis on the work *Inconstant States* (2013), respectively, presenting the process of steps, experiments, materials, techniques and even how occurred the idea (research design). Finally, the second part, deals with the extension of poetic starting from the perspective of the deployment of other relevant studies that discuss and deepen this research in Visual Arts.

Key-words: Visual Poetics. Painting. Transience. Accompaniment.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – *The Space Between*..... 04
Figura 02 – Diagrama 1: constatação..... 13
Figura 03 – Pintura com sangue [detalhes]..... 17
Figura 04 – *Nosso norte é o sul*..... 19
Figura 05 – *Nosso norte é o sul* [detalhe/frame]..... 19
Figura 06 – Diagrama 2: processo pictórico..... 29
Figura 07 – *Estados Inconstantes:* Pintura-montagem [processo]..... 30
Figura 08 – *Estados Inconstantes:* Pintura-apagamento [processo]..... 32
Figura 09 – *Estados Inconstantes:* Pintura-apagamento [detalhes]..... 33
Figura 10 – *Estados Inconstantes:* Pintura-equalizada [detalhes]..... 34
Figura 11 – *Experimento 1* [detalhe]..... 38
Figura 12 – *Experimento1* [processo]..... 39
Figura 13 – *Experimento 2* [detalhe]..... 40
Figura 14 – *Experimento 2* [processo]..... 41
Figura 15 – Pollock em seu ateliê..... 42
Figura 16 – *Experimento 3* [processo]..... 43
Figura 17 – *Monochrome bleu sans tire (IKB 45)*..... 44
Figura 18 – *Experimento 4* [processo]..... 46
Figura 19 – *Experimento 4* [detalhe]..... 47
Figura 20 – *SanTUÁRIO CACTU'San* – momento Sepulcro..... 49
Figura 21 – *Tesouro enterrado*..... 50
Figura 22 – *Relógio* [detalhes]..... 52
Figura 23 – *SanTUÁRIO CACTU'San* – momento Sacrifício [detalhes]..... 53
Figura 24 – *Sem título* [2008]..... 55
Figura 25 – *23G1*..... 55
Figura 26 – *Sem título* [2010]..... 55
Figura 27 – *Estêncil* [processo]..... 56
Figura 28 – *A traição das pinturas*..... 58
Figura 29 – *A árvore vermelha*..... 59
Figura 30 – *A árvore cinzenta*..... 59
Figura 31 – *Macieira em flor*..... 59
Figura 32 – *Árvores em flor*..... 59
Figura 33 – *Opuntia vulgaris*..... 60
Figura 34 – *Opuntia tunicata*..... 60
Figura 35 – Mestiçagem [espinhos e pigmento]..... 61
Figura 36 – *Principio y fin – la vida y la muerte*..... 64
Figura 37 – *Principio y fin – la vida y la muerte* [detalhes]..... 65
Figura 38 – *24 de abril de 1990*..... 66
Figura 39 – *Meu código artístico* [detalhe]..... 67
Figura 40 – *O tempo e eu* [detalhes]..... 69
Figura 41 – *Miragem*..... 71
Figura 42 – *Cracks*..... 72
Figura 43 – *Paciente* [detalhes]..... 74
Figura 44 – *Extirpação do mal por overdose*..... 75
Figura 45 – *Paciente* [processo]..... 76
Figura 46 – *Demarcação* [detalhes]..... 77
Figura 47 – *Purificação*..... 78

Figura 48 – *Série Setembro/2014* [processo]..... 80
Figura 49 – *(des)pintura*..... 82
Figura 50 – *Série Setembro/2014* [detalhe dos postais]..... 83
Figura 51 – *B32 Bólide Vidro 15*..... 85
Figura 52 – *O sonho, a partir de Picasso*..... 85
Figura 53 – *Entre a vida e a morte* [detalhe]..... 87
Figura 54 – *Siameses*..... 88
Figura 55 – *Colônia*..... 88
Figura 56 – *Colônia* [processo]..... 89
Figura 57 – Diagrama 3: ciclo pictórico..... 90
Figura 58 – *Estados Inconstantes/Colônia:* Pintura-residual [detalhes]..... 93
Figura 59 – *Globo* [processo]..... 95
Figura 60 – Diagrama 4: parâmetro da poética..... 96

LISTA DE ANEXOS*

Anexo A –	Fotos: *SanTUÁRIO CACTU'San*.....	[37 imagens]
Anexo B –	Projeto de pesquisa.....	[11 páginas]
Anexo C –	Lista de alterações do título da dissertação.....	[02 páginas]
Anexo D –	Fotos: *Relógio* [1º dia].....	[44 imagens]
Anexo E –	Fotos: *Relógio* [2º dia].....	[25 imagens]
Anexo F –	Fotos: *Relógio* [noite].....	[20 imagens]
Anexo G –	Fotos: *Experimento 1*.....	[36 imagens]
Anexo H –	Fotos: *Experimento 2*.....	[19 imagens]
Anexo I –	Fotos: *Experimento 3*.....	[15 imagens]
Anexo J –	Fotos: *Experimento 4*.....	[28 imagens]
Anexo K –	Fotos: *Estados Inconstantes*.....	[80 imagens]
Anexo L –	Fotos: *Principio y fin – la vida y la muerte* [1].....	[22 imagens]
Anexo M –	Fotos: *Principio y fin – la vida y la muerte* [2].....	[30 imagens]
Anexo N –	Fotos: *Principio y fin – la vida y la muerte* [3].....	[03 imagens]
Anexo O –	Fotos: *Miragem*.....	[15 imagens]
Anexo P –	Fotos: *O tempo e eu*.....	[15 imagens]
Anexo Q –	Fotos: *Siameses*.....	[92 imagens]
Anexo R –	Fotos: *Purificação*.....	[07 imagens]
Anexo S –	Fotos: *Demarcação*.....	[39 imagens]
Anexo T –	Fotos: *Paciente*.....	[92 imagens]
Anexo U –	Fotos: *Série Setembro/2014*.....	[39 imagens]
Anexo V –	Fotos: *Meu código artístico*.....	[06 imagens]
Anexo W –	Fotos: *Colônia*.....	[30 imagens]
Anexo X –	Fotos: *Entre a vida e a morte* [montagem].....	[43 imagens]
Anexo Y –	Fotos: *Entre a vida e a morte* [desmontagem].....	[18 imagens]

* Os anexos estão disponíveis em arquivos formatados em PDF.
A ordem dos anexos leva em consideração a ordem cronológica dos trabalhos.
O número de imagens não corresponde ao número de slides em cada arquivo.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS..... 11
Título..... 12
Epígrafe visual..... 14
Reminiscências..... 15
Exórdio..... 20

CRONOLOGIA VISUAL..... 24

1 [DES]CONSTRUÇÃO DA POÉTICA..... 26
1.1 O processo poético ou a poética em processo: *Estados Inconstantes*..... 27
1.2 O prelúdio: *Experimentos*..... 36
1.3 A ideia: ponto de partida..... 47
1.4 A representação: recorrência simbólica do cacto..... 54

2 DESDOBRAMENTOS DA POÉTICA..... 62
2.1 Marcações temporais: outras pinturas..... 63
2.2 Modos de transitoriedade: a dispersão em *Miragem* e *Paciente*..... 70
2.3 Desvelamento: *Série Setembro/2014*..... 76
2.4 Ciclo pictórico: exposição *Entre a vida e a morte*..... 83

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 91

REFERÊNCIAS..... 97

ANEXOS..... 103

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Título

Enceto as Considerações Iniciais tratando de um elemento indispensável na dissertação: o título. Ao vê-lo estampado na capa e nas demais partes da escrita sinto um enorme alívio em decorrência às várias tentativas frustrantes e incoerentes na busca do mesmo, pois queria que abarcasse a investigação e, acima de tudo, traduzisse a poética produzida. No entanto, neste excerto inicial, não quero levar em conta sua importância como aspecto que sistematiza e designa a investigação, mas sim, relatar o percurso transcorrido – de perseguição ou para ser mais exato: de persistência mesmo – entre aproximações e distanciamentos para intitular a presente dissertação e que, sem esta seção, o leitor não iria ter o conhecimento sobre o transcorrido. Além disso, essa "epopeia do título" como denomino o fato, vem se associar junto à própria investigação assim como à pintura transitória desenvolvida que não apresenta uma visualidade constante e está em plena transformação.

As alterações do título [*ver Anexo C*] compreendem o período de 30 de outubro de 2012 (título do projeto) a 03 de setembro de 2014 (título da dissertação), totalizando a soma de trinta e duas tentativas até uma escolha satisfatória. É importante ressaltar que essas sucessivas alterações devem-se em vista da falta de clareza no processo poético e também em querer definir uma única linguagem artística à pesquisa. Dessas mudanças, irei destacar três marcos que delimitam momentos relevantes no percurso da investigação e se encontram situados em pontos incisivos.

O primeiro ponto das designações hipotéticas inicia pelo título do projeto, que era denominado de "Cactu'san: intervenção poética na zona do deserto público", até a sétima alteração intitulada de "Poética efêmera: intervenção de pinturas que marcam a passagem do tempo". Esse período se fundamenta, primeiramente, pela falta de repertório na produção e de um vínculo muito intenso com a linguagem da intervenção que caracterizava setenta e cinco por cento de todas as práticas artísticas realizadas até aquele momento no mestrado. Contudo, porém, outro trabalho, talvez um "divisor de águas", a obra *Estados Inconstantes* (2013) – pequena instalação que, por inúmeras vezes, esteve nominada em boa parte dos títulos provisórios – caracterizava os vinte e cinco por cento restantes da produção de 2013

e deixava a dúvida sobre a ênfase da linguagem – intervenção – e, consequentemente, sua inserção como termo na denominação do título na pesquisa.

O segundo feixe compreende o período de maior efervescência e de muita inquietude, mas de maior reflexão a respeito do que se pretendia desenvolver como poética, o que abrandou a trajetória epopeica do título. Esse ponto inicia com a denominação de “Pinturas e suas temporalidades” até o título provisório apresentado na Qualificação do Mestrado: “A poética de (anti)pintura efêmera a partir da obra *Estados Inconstantes*”. No total do período foram realizadas dezenove adaptações provisórias, ainda assim, a busca não conseguia atingir plenamente a designação desejada. As aproximações, dessa vez, levavam em conta que a poética se constituía de várias etapas e que elas não possuíam um caráter permanente, ao contrário, eram pinturas que sofriam uma transformação visual. Constatou-se, então, que não se tratava da poética da intervenção, mas da linguagem da pintura, a qual permeava e se fazia presente em todos os trabalhos já produzidos.

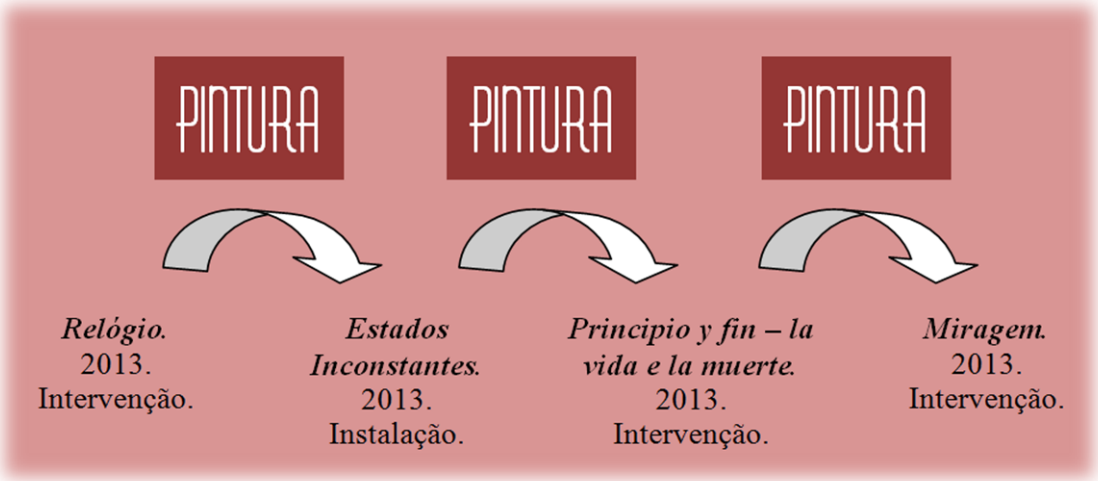


Figura 02 – Sandro Bottene: *Diagrama 1: constatação.* 2013. Digital.

O último bloco e o mais decisivo dentre os anteriores corresponde as seis últimas alterações e ocorre logo após a Qualificação do Mestrado com base nas considerações apontadas pela comissão examinadora da banca. Na ocasião, foram questionados aspectos de coerência sobre duas designações utilizadas: “antipintura” e “pintura efêmera”. A partir disso, houve uma reflexão sobre o processo e buscou-se outro termo para a pintura – a transitoriedade – que já se constituía como parte no vigésimo sétimo título denominado de “A poética de uma pintura em trânsito:

Estados Inconstantes". No entanto, dois elementos foram essenciais para que a busca chegasse ao seu fim e que o título atual, presente nesta dissertação, viesse à tona. Um deles consiste no desenvolvimento de outras práticas, em especial duas residências artísticas e uma intervenção monitorada durante trinta dias no jardim da minha residência (Seberi – RS). Outro elemento gerador foi o conhecimento, por acaso, do título da pesquisa do colega de curso Roberto Azevedo Chagas (1982) com suas "Demarcações Escultóricas [...]". Nesse instante, o insight emergiu e pude perceber claramente que, enquanto ele trabalhava com a escultura (demarcando-a), minha poética circulava em torno da pintura (construindo-a). E, a transitoriedade dessas [des]construções, por sua vez, necessitavam do acompanhamento do processo em vista da visualidade se dar pela passagem do tempo.

Epígrafe visual

Entre o início e o fim, foi essa a sensação visual que pulsava em diversos momentos enquanto se dava o desenvolvimento da minha poética. Por onde começar? Como dar seguimento? E como finalizar? Foram alguns dos questionamentos que me acompanharam durante boa parte da jornada de investigação. E, foi nesse labirinto de dúvidas que, quando procurava embasamento visual para meu trabalho em obras de outros artistas pintores, acabei me deparando com uma delas que, particularmente, chamou minha atenção durante a visualização de um documentário, justamente por não se tratar em específico de uma pintura. É a obra de Antonio Dias[1], *The Space Between* [*ver Figura 01*], que ilustra minha epígrafe – lugar convencional reservado a um fragmento textual extraído de um filósofo, poeta ou teórico. Ela é composta por dois cubos tridimensionais. Um deles produzido em granito e o outro em mármore apresentando as respectivas inscrições: "The beginning" e "The end".

Aparentemente são dois blocos geométricos, com uma composição mínima e fria, compostos por um jogo de oposição de cores entre o preto e o branco. No entanto, o significado desses dois extremos inscritos na matéria – The beginning (começo) e The end (fim) – a meu ver, dialogou diretamente com a experiência vivenciada no decorrer da construção poética e na transitoriedade da própria obra, o

[1] Artista multimídia nascido em Campina Grande, estado da Paraíba/Brasil, em 1944. Vive entre Milão e Rio de Janeiro.

que não deixou dúvida ao optar por figurá-la. Na obra, "o título, *The Space Between*, evoca um presente contínuo, um espaço e tempo a tornar-se estado latente. Através deste trabalho, o artista nos lembra de que todas as coisas na vida têm um começo e um fim, mas que é o espaço no meio que realmente importa"[2] (BALLINGER, 2013, p. 19, tradução nossa). Contudo, apesar dos dois pontos – começo e fim – denotarem aspectos de inflexibidade e rigidez, impostos tanto pela materialidade quanto pelo discurso da obra de Antonio Dias, o percurso [in]constante da minha poética em processo fez com que a transformação visual expressada pela pintura transitória se tornasse, por sua vez, o preenchimento sensível dessa lacuna temporal na analogia arquitetada. Quando me aproprio das duas referências textuais – "The beginning" e "The end" – também acabo produzindo outros contextos na pintura, relacionando o trajeto poético entre o construir e o desfazer com o elo inerente de "vida" e "morte" adquirido pela aparência física/visual dos trabalhos produzidos.

Reminiscências

Durante o processo de composição da minha pesquisa poética – da prática à teoria apresentada nesta dissertação – duas lembranças de minha infância, esquecidas na memória, vieram à tona, latejantes, fazendo-me rememorar e correlacionar esses acontecimentos ao trabalho em virtude do que foi produzido. Esses fatos, verídicos, aconteceram entre meus cinco e seis anos de idade e vou intitulá-los, respectivamente, de *interesse no abate* e *cultivo no chiqueiro*. No primeiro, relaciono com a pintura transitória desenvolvida e com todos os aspectos representados no desdobramento de sua visualidade (a referência da cor vermelha com o sangue, o apagamento da imagem com a morte e os espinhos com o esqueleto do animal). No segundo, faço uma relação direta com a forma representada: a imagem simbólica da planta.

Primeiro relato: *Interesse no abate*. Em meados da década de 1980, meu pai trabalhava em um supermercado. Sua profissão: açougueiro. Nesse período, os

[2] "Its title, *The Space Between,* evokes a continuous present, a space and time in a latent state of becoming. Through this work, the artist reminds us that all things in life have a beginning and an ending, but that it is the space between that really counts".

abates dos animais eram feitos de forma primitiva[3] na cidade, normalmente em localidades do interior, embaixo de árvores que proporcionassem sombra ou próximo de rios. Esses eram realizados regularmente para comercializar a venda da carne. Meu interesse em acompanhá-lo se devia, exclusivamente, no retorno ao supermercado, onde meu pedido era atendido: em todas às vezes ganhava uma caixa de lápis de cor de seis cores (com doze só quando a menor estava em falta na prateleira). No entanto, embora meu interesse na época fosse outro, o contato frequente com o processo de abatimento de animais (visualidade da morte, da carne, do sangue) acabou se constituindo, mesmo indiretamente, como imaginário e fazendo parte da minha bagagem visual.

Essas mesmas relações entre "vida" e "morte" e com o abate de animais constituem o repertório de interesse expressado no trabalho de Karin Lambrecht[4] desenvolvido a partir de 1997. Através do uso de sangue de carneiro, a artista constrói obras que transcendem a tradição da pintura, pois a obtenção da matéria-prima – o pigmento – se dá pela perda de uma vida, o que torna o processo pictórico extremamente simbólico enquanto o animal sangra sobre suas telas ou outras vestes. "Ela enfatiza a troca entre o exterior e o interior, devolvendo aos espectadores uma ideia mais real do que somos em nossa materialidade e em nossa relação com o mundo – membranas frágeis e porosas, com fronteiras intercambiáveis, mais ilusórias que reais" (CATTANI, 2011, p. 24). Assim, a relação estabelecida entre os aspectos de fragilidade, de passagem e de sacrifício explicitada nas pinturas da artista acaba se fazendo presente nas minhas construções pictóricas transitórias realizadas sobre a areia – a morte ilusória ocorre pela transformação visual que desfaz a forma simbólica do cacto representada, bem como nas alterações dos estados físicos da Pintura-matéria.

Não por acaso, a artista e seus trabalhos com sangue e as relações com o sagrado, a "vida" e a "morte", já serviram de embasamento em outras produções minhas durante o curso de graduação em Artes Visuais, habilitação Bacharelado (2012/UNIJUÍ). E, em consequência, sem ser intencional, a referência se mostra novamente como vínculo na pesquisa de Mestrado.

---

[3] Cattani (2002) descreveu este processo levando em consideração a pintura realizada pela artista Karin Lambrecht; o pigmento sanguíneo era obtido através de um cordeiro pendurado em uma árvore; seu pescoço é perfurado deixando o sangue correr suavemente até levar o animal à morte.

[4] Desenhista, escultura, gravadora e pintora, a artista nasceu em Porto Alegre, estado do Rio Grande do Sul/Brasil, em 1957.

Figura 03 – Karin Lambrecht: *Pintura com sangue* [detalhes]. 1997.
Fonte: <http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed3_v_set_2008/artigos/ed3/3_arte_nua.htm>, 2015.

Segundo relato: *Cultivo no chiqueiro*. Atrás da minha residência (em 1985-6) se localizava um chiqueiro construído de madeira, sem teto e em desuso. No mesmo período do relato anterior, o local serviu de espaço para meus "primeiros experimentos" no cultivo com plantas. Com pequenos copinhos plásticos (aqueles para servir cafezinho) e sementes de flores (embalagens encontradas em agropecuárias) construí, no local, uma "estufa" com diversas espécies. Muitas dessas plantas nunca chegaram a germinar e nenhuma delas atingiu a fase da floração. Além disso, na época, também conseguia comprar seringas em farmácias alegando seu uso para vacinação de animais. Através do manuseio do instrumento (injetando água) e da ação de plantio, sentia-me como um verdadeiro cientista dentro do seu laboratório executando suas experiências.

Por meio dessas duas recordações – *interesse no abate* e *cultivo no chiqueiro* – não tenho a intenção de evidenciar as dificuldades ou a pobreza da infância, nem minha propensão às artes visuais ou à pintura, muito menos ao *hobby* atual como cacticultor, mas sim, de estabelecer uma relação consciente entre o acaso do trabalho que está sendo construído com as vivências do passado (mesmo que esse aspecto transpareça como uma ideia fixa ou uma ação que foi alojada no subconsciente e estava à espera para aflorar). Ao contrário, para Salles, tudo isso se

deve ao fato de que somos levados a buscar ligações que justifiquem nossa produção.

> Discutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por outro lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico (2009, p. 38).

A inclinação pela procura de elementos, à nossa volta, que se conectem à produção poética também faz parte do meu próprio segmento investigativo. E, é nesse processo do acaso que vão se estabelecendo as referências visuais e teóricas, às vezes, por meio de reminiscências guardadas na memória, como as que se encontram rememoradas no trecho anterior.

O vínculo de recordação, mas principalmente o de infância, também está presente nas obras de Yanagi Yukinori[5]. Em especial, os trabalhos pictóricos transitórios elaborados com areia colorida dentro de caixas transparentes que, por sua vez, são interligadas por tubos que permitem a passagem de formigas entre os quadros da obra. “O artista cresceu no Japão rural, onde frequentemente brincava com formigas e outros insetos e diz que as usa em sua arte como símbolo de trabalho, ordem e identidade coletiva” (8ª BIENAL DO MERCOSUL, 2011, p. 24). No entanto, não tenho interesse em levantar uma discussão a respeito das questões políticas, étnicas, de migração ou territoriais dispostas em suas obras, mas levar em consideração o uso do mecanismo natural: as formigas presentes em seu imaginário de criança. Esse recurso usado nos arranjos pictóricos desencadeia lentamente, após a construção, um processo de transformação visual – apagamento das formas – pelo trânsito que esses insetos realizam entre uma e outra pintura com as representações das bandeiras. A aproximação dessas pinturas[6] com as minhas [des]construções pictóricas transitórias se entrecruzam tanto pela materialidade (da areia, das caixas, etc.) quanto pelo resgate da memória de infância narrado no

[5] O artista nasceu em Fukuoka/Japão em 1959. Vive em Hiroshima.

[6] A obra pictórica “Nosso norte é o sul” (pintura com formigas) compôs a edição da 8ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre – RS/Brasil, no período de 10 de setembro a 15 de novembro de 2011, que abordava a temática “Ensaios de Geopoética”.

segundo relato, bem como o processo poético de construir, de desmanchar e o recurso dos mecanismos que geram a visualidade.

Figura 04 – Yanagi Yukinori: *Nosso norte é o sul.* 2011.
Formigas, areia colorida, caixas e tubos de plásticos.
8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre – RS/Brasil, 2011.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 11 nov. 2011.
Figura 05 – Yanagi Yukinori: *Nosso norte é o sul* [detalhe/frame]. 2011.
Fonte: Arquivo pessoal, vídeo do autor em: 11 nov. 2011.

Exórdio

Apesar das primeiras considerações da pesquisa já terem sido mencionadas nas três seções anteriores que tratam, respectivamente, do título, da epígrafe visual e das reminiscências de minha infância, tem-se a necessidade de, a partir desse ponto, iniciar ainda outra abordagem sobre a investigação. Essa nova parte introdutória constitui-se pela apresentação dos elementos essenciais de qualquer pesquisa, mesmo ela sendo em arte, e que se caracterizam pela definição de um tema, dos métodos utilizados, do problema da pesquisa, dos objetivos e dos resultados. De modo geral, este exórdio atua como um panorama sobre o processo poético que estrutura o cerne do desenvolvimento da pesquisa em Poéticas Visuais, o qual se encontra discorrido nesta dissertação.

A proposta investigada possui um enfoque sobre a poética da pintura, respectivamente, tratando de [des]construções transitórias. No projeto inicial, que também abordava esse tipo de pintura – uma concepção hipotética – se pretendia realizar intervenções no espaço público (espaço físico). Contudo, percebeu-se que essa pintura, durante as ações intervindas, só apresentava aspectos de efemeridade em seus materiais pelo desgaste com ações do tempo (vento, chuva, sol, etc.). Desse modo, as transformações visuais esperadas poderiam levar muito tempo para acontecer – ou talvez não – e os aspectos da visualidade não dependiam do artista. Com a execução da obra *Estados Inconstantes* – poética abordada com ênfase no primeiro capítulo – se obteve um resultado muito satisfatório e que se constitui pelo mesmo processo de composição dos trabalhos de intervenção (materiais e montagem), mas com um diferencial: o desgaste ou o apagamento da pintura pode ser controlado pelo artista. Essas ações se dão pela manipulação de alguns mecanismos que compõem a estrutura técnica da obra e que podem estender ou reduzir a duração da pintura. O problema da pesquisa consistia, justamente, em criar uma poética visual pictórica que proporcionasse alterações em sua visualidade original durante o próprio processo de “pintar” e essa resolução surge, finalmente, após inúmeros testes experimentais, na apresentação da obra *Estados Inconstantes* com suas sucessivas etapas pictóricas geradas com a passagem do tempo.

A escolha dessa poética, a pintura transitória, se deve a dois fatores. O primeiro encontra-se relacionado, especificamente, a uma instalação produzida no curso de Artes Visuais – Bacharelado (2012), que apresentava alguns dos aspectos

desenvolvidos na pesquisa atual como: materiais, formas e método de construção. O segundo leva em consideração, justamente, questões conceituais sobre a importância da existência física enquanto obra que, desde as décadas de 1960, vêm discutindo essa relevância no âmbito das artes visuais (minha pintura está mais para um acontecimento ou uma apresentação performática).

As produções realizadas, por sua vez, permitem mostrar como foi conduzido o percurso visual da investigação. E, para estabelecer esse trajeto, está inserida, após as considerações inicias, uma cronologia visual que apresenta todos os trabalhos realizados como práticas artísticas, entre o ano de 2013 e 2014, bem como suas respectivas datas de acontecimento ou extensão. Essa linha cronológica compõe-se de treze obras, das quais constam cinco intervenções, cinco instalações, dois livros de artista e ainda mais quatro experimentos, sendo que todas as realizações procuram transitar pela poética da pintura, foco da pesquisa. No total, foram captados, aproximadamente, 1.088 registros fotográficos que compõem o arquivo pessoal, desses, 718 (sessenta e seis por cento do arquivo) encontram-se dispostos nos anexos desta dissertação (em *links* de acesso a Web) distribuídos em segmentos por trabalho. Além disso, optou-se em apresentar a descrição de todos os títulos desses trabalhos, bem como das obras de artistas citadas como referências visuais, em itálico e com fonte diferente do texto (em *Times New Roman*) a fim de ressaltar das demais partes da escrita.

O zelo pelos números e pelas datas, que se fazem presentes em toda a dissertação – na seção do título, nas anotações dos registros fotográficos, na duração das obras, na construção da cronologia, entre outros – se deve em vista da investigação tratar da transitoriedade e da importância que o aspecto da marcação da passagem do tempo presta enquanto fator gerador da visualidade nas [des]construções pictóricas.

Cada prática possui sua relevância inserindo-se na presente investigação. Dessas, as do período de 2013 e a instalação *Colônia* (2014) vinculam-se à disciplina de Ação e Reflexão no Contexto da Arte Contemporânea conduzida pela professora Rebeca Lenize Stumm. Os livros de artistas (2014) foram produzidos entre a disciplina de Trajetórias Artísticas e o Grupo de Pesquisa Arte Impressa/CNPq pela professora Helga Côrrea. Outros três trabalhos – *Demarcação*, *Paciente* e *Série Setembro/2014* – fazem parte dos resultados de atividades desenvolvidas no Grupo de Pesquisa Momentos-Específicos/CNPq coordenado

também pela professora Rebeca. E, a exposição *Entre a vida e a morte* (2014) encerra a cronologia visual com um papel de suma importância, pois, além de construir uma "ponte" com a obra inicial *Estados Inconstantes* e seus experimentos, favorece a percepção do desfecho visual do ciclo nas etapas pictóricas com a reedição da obra no evento.

A construção da escrita procura valorizar o próprio trabalho que desencadeou e proporcionou toda a investigação sobre a pintura transitória: a obra *Estados Inconstantes*. Para tanto, o primeiro capítulo – de um total de dois e composto por quatro subtítulos cada – trata de como se dá a [des]construção da poética transitória a partir dessa obra. O embasamento teórico dessa primeira parte está fundamentado sobre pesquisa em artes visuais, a poética e a poiética através das considerações de Elida Tessler (2002), Jean Lancri (2002), Icleia Borsa Cattani (2002; 2007), Paul Valéry (2007), René Passeron (2004), Sandra Rey (1996), entre outros autores. Relacionam-se também concepções da arte dos anos de 1960, bem como elementos da Arte Conceitual e Arte Povera como influências às práticas contemporâneas. Em relação aos referencias visuais, encontram-se citadas obras dos seguintes artistas: Banksy (1974/5)[7], Jackson Pollock (1912-1956), Piet Mondrian (1872-1944), René Magritte (1898-1967) e Yves Klein (1928-1962). A abordagem inicia pelo processo poético da obra e de todas suas etapas pictóricas que constituem o conjunto do trabalho. Em seguida, apresenta as tentativas com o desenvolvimento dos experimentos e relata sobre como surgiu a ideia da pesquisa e suas relações com outros trabalhos executados. E, encerra trazendo uma argumentação sobre a recorrência visual da forma do cacto abordado em todas as produções.

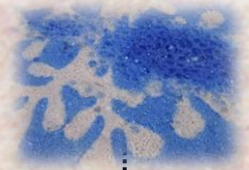
No segundo e último capítulo, busca-se mostrar os desdobramentos da poética desencadeados através de trabalhos que podem ser considerados como o prolongamento da instalação *Estados Inconstantes*. Essas produções levam em conta o uso de outros materiais e métodos para as experiências visuais e que aprofundam a investigação nos aspectos de transitoriedade e desvelamento da poética. A seção conta com o apoio das reflexões dos teóricos Gaston Bachelard (2010), Maurice Merleau-Ponty (1994; 2013), Nicolas Bourriaud (2009), entre outros. Os aspectos enfatizados se constituem sobre fenômenos, percepção, temporalidade, duração,

[7] Não há informações com precisão sobre a data de nascimento do artista em vista do mesmo se manter no anomimato até a presente data.

instante, intervalo e a relação das obras na Arte Contemporânea. As contribuições visuais nesse capítulo pertencem aos respectivos artistas: Adriana Varejão (1964), Andres Amador (1971), Claudia Tavares (1967), Hélio Oiticica (1937-1980), On Kawara (1932-2014) e Vik Muniz (1961). O discurso, de um modo geral, procura reunir os demais trabalhos, iniciando pelos livros de artistas e pela intervenção *Principio y fin – la vida e la muerte* (2013) que discutem o intervalo e a duração da ação pictórica como marcações temporais. Em seguida, os trabalhos *Miragem* (2013) e *Paciente* (2014) tratam dos diferentes modos de transitoriedade. Já com a *Série Setembro/2014* aborda-se a necessidade do acompanhamento das transformações visuais da pintura. E, no último subtítulo, são apresentados os resultados da exposição *Entre a vida e a morte* (2014) e o seu vínculo com a investigação das [des]construções pictóricas transitórias.

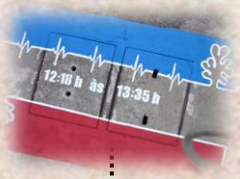
CRONOLOGIA VISUAL

Relógio.
Intervenção.
29 e 30 de maio.



Experimento 2.
02 de outubro.

Experimento 4.
13 de outubro.



Principio y fin – la vida y la muerte.
Intervenção.
10 e 11 de novembro.

O tempo e eu.
Livro de artista.
10 de janeiro.

Purificação.
Fotografia.
03 de junho.

Demarcação.
Intervenção.
13 e 14 de junho.

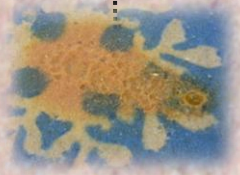
Série Setembro/2014.
Intervenção.
01 a 30 de setembro.

Colônia.
Instalação.
05 a 28 de novembro.

2013

2014

Experimento 1.
29 de setembro.



Experimento 3.
06 de outubro.

Estados Inconstantes.
Instalação.
15, 16, 17 e 18 de outubro.

Miragem.
Projeto de intervenção.
28 de novembro.

Siameses.
Instalação.
13 e 14 de fevereiro.

Paciente.
Instalação.
30 e 31 de julho.

Meu código artístico.
Livro de artista.
31 de outubro a 08 de novembro.

Entre a vida e a morte.
Instalação.
13 de novembro a 15 de dezembro.

1. [DES]CONSTRUÇÃO DA POÉTICA

Esse primeiro capítulo aborda a apresentação do processo poético que se dá a partir da obra *Estados Inconstantes*[8] (2013), trabalho desenvolvido na disciplina de Ação e Reflexão no Contexto da Arte Contemporânea com a supervisão da professora Rebeca Lenize Stumm (2º Semestre/2013). A obra, por sua vez, torna-se um marco, pois é a primeira construção pictórica da pesquisa que expõe as características de uma pintura em trânsito (transformações visuais investigadas). Em visto disso, de sua significativa relevância à continuidade das produções, a primeira parte leva em consideração essa produção e mais três outros pontos: os experimentos que deram origem a mesma, de onde partiu a ideia para desenvolver essa proposta em poéticas visuais e sobre a recorrência simbólica da forma do cacto representada nos trabalhos.

1.1 O processo poético ou a poética em processo: *Estados Inconstantes*

Com o distanciamento temporal da obra *Estados Inconstantes* [*ver Anexo K*] – construção pictórica transitória que não possui mais um corpo físico e que reside apenas nos registros fotográficos ou fílmicos – surge neste momento a dificílima e complexa tarefa de produzir uma descrição – tentativa – sobre o meu processo poético. Apesar da dificuldade dessa descrição, por outro lado, com o afastamento, torna-se possível desvelar questões antes encobertas, ou não percebidas, que compõem o processo de criação e que devido sua relevância se sobressaem em relação à própria obra. No entanto, essa noção de valor não se refere ao fato da obra ser permanente (tradição) ou transitória (experimental), mas está relacionada ao processo da sua instauração. Foi por meio dela, sua realização, mesmo sendo um acontecimento passageiro de quatro dias (alternando-se entre o fato da construção e o da desconstrução da pintura), que se pode fundamentar a pesquisa visual e iniciar a investigação com base em seus resultados obtidos.

Sobre o aspecto de construção de uma obra, Valéry (2007) destaca e atribui uma importância tão grande ao processo poético, "o fazer, o *poïein*, [...] aquele que termina em alguma obra" (p. 180-1) e considera mais interessante "*a ação que faz* do que a *coisa feita*" (p. 181). Na obra *Estados Inconstantes*, independente dela ser ou

[8] Obra construída para a exposição "Sem Norte" (mestrandos da turma 7, Linha de Pesquisa em Arte e Visualidade) exibida durante o período de 15 a 18 de outubro de 2013, no Hall do Caixa Preta – CAL – Prédio 40, UFSM, Santa Maria – RS/Brasil.

não uma produção acabada, e que talvez em vista de seus estágios a impossibilitem de ser, percebe-se que o *fazer* se torna o elemento mais relevante. O interessante nessa obra é o desencadeamento necessário de cada um dos processos pictóricos que a compõe e sua unicidade encontra-se, justamente, na fragmentação das etapas que efetivam o processo poético. Essa unicidade do arranjo visual refere-se às etapas do processo pictórico que é composto pela montagem, seguido da decomposição (apagamento) e que finaliza quando a imagem representada na pintura apaga-se por completa. Descartar qualquer um desses estágios impossibilitaria a constituição desse processo poético.

Para Passeron, a investigação do processo da criação da obra trata da "poiética como reflexão sobre a conduta criadora" (2004, p. 10). Conforme o filósofo, poiética "é, simultaneamente, ciência e filosofia da criação". A poiética compreende a parte do estudo sobre o fazer do trabalho do artista, o qual serve para diferenciar ou até mesmo se assemelhar de outros processos de distintos artistas. Igualmente, para Rey, "a poiética leva em conta a constituição de significados a partir de como a obra é feita" (1996, p. 86). Uma obra se instaura na medida em que o artista revela seus procedimentos artísticos. Por outro lado, a poética, segundo Cattani,

> pode ser considerada como tudo o que constitui a obra em si mesma, a partir do momento de sua instauração. Trata-se da obra na sua fisicalidade própria, com suas formas, materiais, técnicas, suportes, ou seja, todos os elementos utilizados na sua constituição pelo artista. Mas trata-se também de seus múltiplos sentidos e significados, os quais escapam, em parte, ao desejo, à intenção e até mesmo ao controle do seu criador (2007, p. 13).

A obra *Estados Inconstantes* torna-se meu objeto de discussão que, primariamente, na época, foi intitulada de instalação levando em conta seu formato. No entanto, não que essa informação esteja incorreta, mas percebe-se que, apesar de sua aparência tridimensional dada em virtude dos mecanismos indispensáveis do processo, ela, sem dúvida alguma, suscita, primordialmente, a linguagem da pintura (o que será constatado à medida que o processo da obra for sendo descrito nessa seção) do que em relação à criação de um novo espaço físico.

Essa obra experimental, como também pode ser caracterizada, se constitui tanto pelos aspectos materiais quanto pela visualidade gerada por meio dos mesmos que a compõem (a transitoriedade se dá pelas transformações visuais durante a ação da pintura). Sua apresentação – a totalidade da pintura transitória –

se dá através de uma sucessão de fases ou estágios pictóricos distintos que, em conjunto, formam o processo poético que, por sua vez, caracteriza a obra *Estados Inconstantes*. O seu processo pictórico, pode ser distinguido pela sequência de três[9] etapas: Pintura-montagem, Pintura-apagamento e Pintura-equalizada.

Figura 06 – Sandro Bottene: *Diagrama 2: processo pictórico.* 2014. Digital.

Na primeira etapa da obra, chamada de Pintura-montagem ou "construção", o processo pictórico inicia pela organização dos mecanismos, do suporte e da representação simbólica da forma do cacto [*ver em 1.4 A representação: recorrência simbólica do cacto*]. A construção, propriamente dita, utilizou uma caixa de vidro (que tinha as seguintes dimensões: 7 x 60 x 80 cm), feita sob medida numa vidraçaria. Nesse recipiente – contenção que define o tamanho da pintura – adiciona-se um dispositivo plástico suspenso (de uso hospitalar) contendo uma solução[10] (capacidade de um litro) acoplada a um equipo[11] que se encontra instalado ao fundo da caixa e que, por sua vez, será acionado na segunda etapa, para dar prosseguimento à ação da pintura.

Logo após a organização desses dispositivos no espaço, uma camada de areia fina e seca é despejada dentro da caixa de vidro (correspondendo a 1/4 da capacidade do recipiente). A areia, neste caso, torna-se a "tela/suporte" onde a pintura acontece, e a caixa, respectivamente, o "limite/dimensão" do acontecimento.

[9] Neste ponto da dissertação, optou-se em ainda manter a quantidade de três etapas pictóricas em vista de que a obra em discussão foi desmanchada quando atingiu a terceira fase: Pintura-equalizada (considerava-se concluída). No entanto, no último subtítulo do segundo capítulo [*ver em 2.4 Ciclo pictórico: exposição Entre a vida e a morte*], será feita uma retomada sobre a discussão do processo com os resultados obtidos na exposição *Entre a vida e a morte* que apresentou um ciclo prolongado no processo visual da reedição da obra.

[10] Sua composição se dá artesanalmente pela mistura entre uma porção de água para três de álcool (96°).

[11] Dispositivo plástico, também de uso hospitalar, usado para dosar a quantidade de gotas por minuto em medicações intravenosas.

Figura 07 – Sandro Bottene: *Estados Inconstantes: Pintura-montagem* [processo]. 2013.
Areia, pigmento, espinho, caixa de vidro, mecanismo hospitalar e solução. 7 x 60 x 80 cm.
Hall do Caixa Preta – CAL – Prédio 40, UFSM, Santa Maria – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 15 out. 2013.

Em seguida, a areia (após ser nivelada com uma espátula) recebe uma pintura em spray[12] (cobertura que se dá pelo pigmento). Esse passo acontece com o apoio de um estêncil, que apresenta o formato de uma planta disposto sobre a

[12] O procedimento de obtenção da tinta é feito artesanalmente pela mistura de pigmento em pó dissolvido em álcool (96°).

camada de areia, e de um borrifador, que contém o pigmento. A camada de pigmento sobre a areia permite que a pintura revele a forma da planta (neste caso, em negativo) que faz referência ao cacto. Essa imagem surge, justamente, onde o pigmento não tingiu a areia (“protegido” pelo estêncil). A tinta aplicada com o borrifador (o mesmo instrumento usado na irrigação de espécies na estufa) e que, de certa forma, torna-se o “pincel” dessa etapa: da Pintura-montagem. A ação de pintar, através do estêncil e do spray, lembra o processo do grafite (como método) e por isso, no projeto inicial, a poética havia sido denominada de “grafite efêmero”.

O tempo de secagem da tinta é muito rápido em virtude da evaporação do álcool, restando apenas a cor do pigmento sobre a areia. Para a obra *Estados Inconstantes* foi utilizado o pigmento na cor vermelha. Após o procedimento de tingimento, foram organizados espinhos naturais de uma espécie da planta. Sobre a silhueta, parte sem pigmentação da pintura, eles foram dispostos um a um com uma pinça, até toda a forma, que representa o corpo do cacto, estar visualmente preenchida. Esse passo define o procedimento da primeira etapa do processo pictórico – Pintura-montagem – na obra *Estados Inconstantes* e que se caracteriza, principalmente, pela construção da forma figurativa.

No processo de construção da Pintura-montagem não há nada de inovador, pois ele leva em conta as mesmas disposições de um processo pictórico da tradição histórica da pintura, ou seja, o de produzir a representação de uma imagem através da cor. O que difere, no momento, talvez seja o uso dos materiais, da forma e dos instrumentos que, na poética, me fazem relacionar com questões intimamente vinculadas ao cultivo da planta. Por outro lado, a execução dessa fase, diga-se muito curta, serve apenas como uma antecipação do que está por vir e que, muitas vezes, infelizmente, não permite que o espectador acompanhe esse processo inicial.

A segunda etapa se caracteriza por uma Pintura-apagamento e consiste na ação que é a inversão da primeira etapa, ou seja, ao invés de compor (construir uma imagem), o processo apresenta a decomposição gradativa da forma produzida inicialmente. A imagem da planta é lentamente desmanchada pelo gotejado da solução sobre a pintura. Essa etapa do trabalho inicia quando o dispositivo do soro, contendo água (25%) e álcool (75%), é acionado. Através do equipo, que é o “pincel” desse estágio e da mistura líquida gotejada por ele, a pintura com pigmento sobre a areia (a base de álcool, por isso a possibilidade da dissolução) passa a se transformar pela irrigação contínua.

O processo de pintura, nesse estágio, torna-se interessante pela transformação progressiva da visualidade em sua duração enquanto a pintura vai perdendo sua forma original e ganhando outras propriedades visuais. Essa etapa mostra-se atraente por incitar o espectador a acompanhar a ação estendida da pintura. Aqui, o artista não domina por completo o estágio pictórico a não ser quando estipula a quantidade de gotas por segundo despejadas sobre a areia através do equipo. O desfazer pictórico torna-se autônomo e a pintura ganha "vida" própria. Essa propriedade se dá pelo movimento que vai consumindo a imagem representada através da dispersão do pigmento na solução líquida.

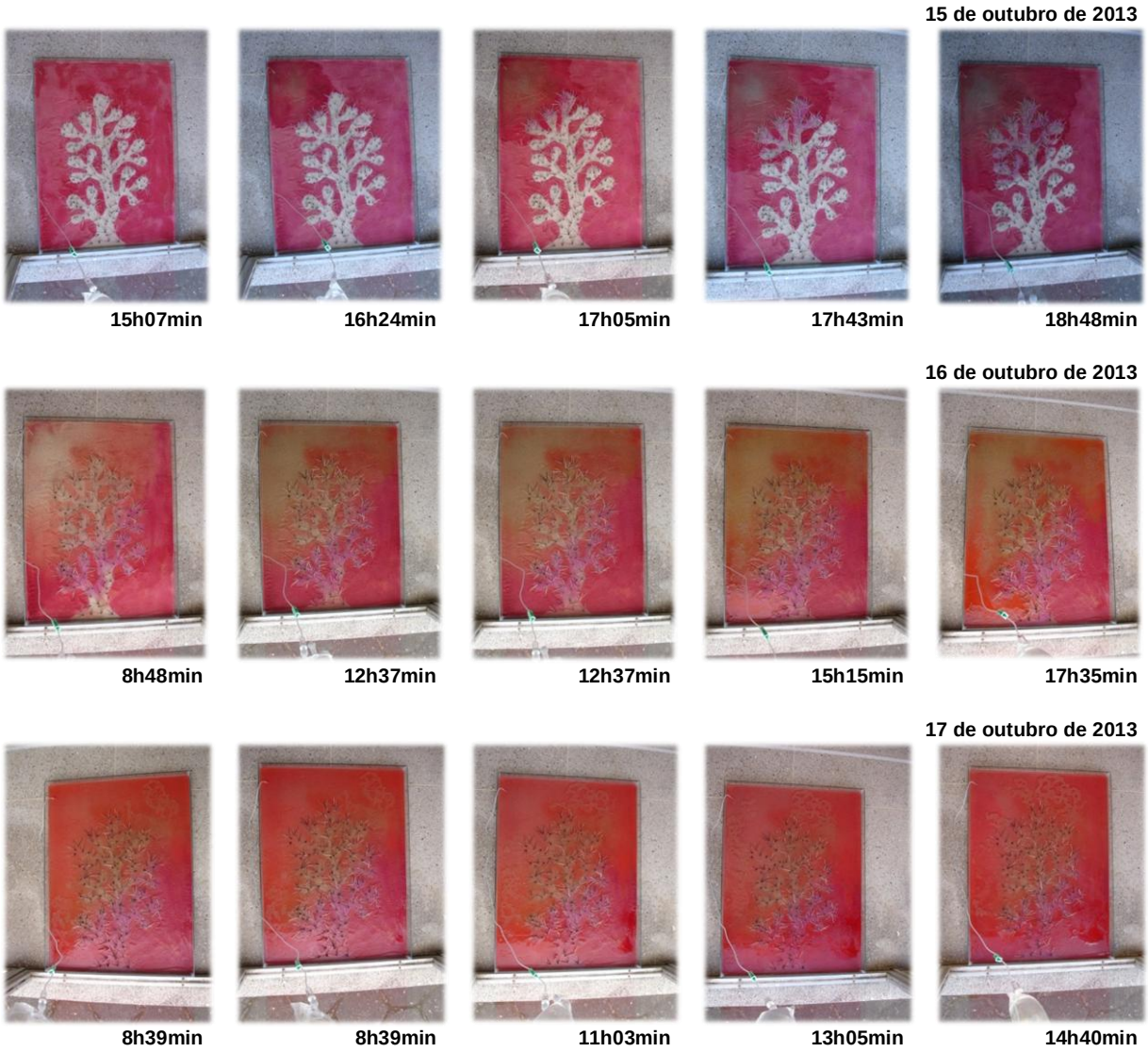


Figura 08 – Sandro Bottene: *Estados Inconstantes: Pintura-apagamento* [processo]. 2013.
Areia, pigmento, espinho, caixa de vidro, mecanismo hospitalar e solução. 7 x 60 x 80 cm.
Hall do Caixa Preta – CAL – Prédio 40, UFSM, Santa Maria – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 15, 16 e 17 out. 2013.

Em toda a etapa pictórica do apagamento do trabalho, a velocidade e a duração em que a ação acontece, pode ser controlada (acelerada ou retardada) a partir do ajuste do intervalo de gotejamento no mecanismo do equipo. Porém, como foi relatado anteriormente, o processo que desfaz a imagem não é de domínio do artista como o da fase da Pintura-montagem (construção da imagem). Nesse caso, o pigmento, impregnado na areia, vai lentamente se desprendendo com a solução e alterando o estado da pintura à medida que a caixa de vidro vai ficando submersa. O processo de apagamento das formas proporciona nuanças cromáticas visuais derivadas da cor da pintura, restando, após o encerramento da etapa, a areia e a solução líquida tingida pelo pigmento, além dos espinhos que servem de reminiscência representacional e espacial da pintura.

Primeiro dia – 15 de outubro de 2013
17h05min

Segundo dia – 16 de outubro de 2013
12h37min

Terceiro dia – 17 de outubro de 2013
8h40min

Quarto dia – 18 de outubro de 2013
8h35min

Figura 09 – Sandro Bottene: *Estados Inconstantes: Pintura-apagamento* [detalhes]. 2013.
Areia, pigmento, espinho, caixa de vidro, mecanismo hospitalar e solução. 7 x 60 x 80 cm.
Hall do Caixa Preta – CAL – Prédio 40, UFSM, Santa Maria – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 15, 16, 17 e 18 out. 2013.

O estágio pictórico caracterizado pela Pintura-apagamento, na obra *Estados Inconstantes*, aconteceu por aproximadamente três dias, necessitando, durante esse intervalo, a reposição de mais de vinte litros de solução para poder imergir a camada de areia da caixa e proporcionar o resultado visual esperado pela ação: o apagamento da pintura construída sobre essa superfície de partículas de rochas.

18 de outubro de 2013

11h25min

11h26min

11h27min

Figura 10 – Sandro Bottene: *Estados Inconstantes: Pintura-equalizada* [detalhes]. 2013.
Areia, pigmento, espinho, caixa de vidro, mecanismo hospitalar e solução. 7 x 60 x 80 cm.
Hall do Caixa Preta – CAL – Prédio 40, UFSM, Santa Maria – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 18 out. 2013.

Desse modo, a etapa da Pintura-montagem, que era figurativa, altera-se para o estágio da Pintura-apagamento, que ao desdobrar a forma da imagem, em certo momento, atinge outro estágio ou a terceira etapa: a abstração da pintura. Essa etapa, que pode ser chamada de Pintura-equalizada, é considerada o resultado da equação entre a primeira (construção) e a segunda etapa (desconstrução) do processo da pintura transitória. Como já foi apontada no início desta seção, a obra foi desmanchada após chegar à etapa da equalização da pintura. Essa interrupção, na época, deu-se em vista da construção pictórica não demonstrar mais variações cromáticas após estar completamente submersa pela solução. O estágio da Pintura-equalizada é caracterizado, então, quando a tonalidade da solução torna-se homogênea em toda a contenção do recipiente de vidro, ou seja, quando todo o pigmento, que foi impregnado na superfície da areia, se desprende das partículas e dá cor à solução.

A definição do título *Estados Inconstantes* refere-se tanto pela mescla dos materiais usados – a areia (estado sólido) e a solução (estado líquido) – quanto pela própria representação da forma que vai se desdobrando durante a ação do tempo, ou seja, a obra não apresenta um estado constante, mas sim vários estágios de transformação. Além disso, o próprio momento da produção mostra-se transitório com o [des]aparecimento de novos elementos na pesquisa poética. Na obra, há a passagem da forma figurativa à abstrata. Considera-se pintura o processo transitório realizado sobre a areia, bem como o apagamento das formas e do tingimento do líquido contido na caixa.

Na obra *Estados Inconstantes* torna-se inevitável a construção de uma relação entre “vida” e “morte” durante a passagem do tempo. O processo transformativo que a imagem sofre em decorrência da irrigação pelo gotejamento sobre a “tela” de areia apresenta-se como um ser que está “morrendo”. Esse estado visual que a pintura transcende, principalmente demonstrado pela cor e pela aparência geral, é o ponto que me remete às recordações de infância e sobre o relato do abate de animais que consta nas Considerações Inicias [*ver em Reminiscências*].

Dessa forma, ocorre um processo de analogia entre a “morte” da pintura e a morte do cacto[13] (representado pelo apagamento da silhueta da planta). E a partir da similitude citada, pode intuir-se também que a obra lembra um paciente sendo

[13] Curiosamente, o gênero da planta que é extremamente resistente a climas áridos, não suporta quantidades excessivas de água.

cuidado por um enfermeiro. A necessidade constante da troca do mecanismo do soro – elemento que habitualmente encontra-se no espaço hospitalar no tratamento de pacientes – para a continuidade da "vida" na pintura na etapa da Pintura-apagamento acaba produzindo essa relação de cuidador x paciente.

O procedimento de substituição da bolsa plástica com a solução exigiu o esforço e o acompanhamento junto à obra a cada duas horas e meia (tempo de duração do gotejamento de cada embalagem programada no equipo). Em média, foram consumidos, aproximadamente, seis litros da solução em cada dia (somando cerca de mais de dezoito litros durante os quatro dias que a obra esteve exposta).

1.2 O prelúdio: *Experimentos*

As transformações visuais apresentadas através do processo poético da obra *Estados Inconstantes*, que foram relatadas na seção anterior, exigiram, previamente, vários testes para encontrar uma aparência pictórica transitória. Esses testes, que também se constituem como parte do processo poético, tornam-se aqui em outra narrativa – além da que constitui a própria obra exibida – que dessa vez, descreve a busca por um método prático que serve de procedimento à transitoriedade na pintura. Essas "construções pictóricas", chamadas de *Experimentos*, narram o percurso das tentativas, entre acertos e erros, entre aproximações e distanciamentos, se tornando o prelúdio da visualidade da poética.

Os experimentos ou experiências necessárias à procura desse processo levaram em conta o estudo das propriedades dos materiais empregados na [des]construção da pintura. "O processo de criação, como processo de experimentação no tempo, mostra-se, assim, uma permanente e vasta apreensão de conhecimento" (SALLES, 2009, p. 160). E, foi justamente a compreensão e as possibilidades físicas da materialidade que demandaram o maior esforço na concretização da poética, pois não se tratava, apenas, de jogar de qualquer forma a tinta numa tela e de usar um pincel (com cerdas) para realizar a ação.

Refletindo sobre a questão da materialidade, pois são esses os aspectos que proporcionam o visual da obra, percebe-se que as etapas que compõem o processo da obra adquirem o crédito, pois o que importa não é a composição formal bem executada na "tela", não que esse aspecto não seja importante em uma obra de arte, mas o que se procura demonstrar, nesse caso, são os fenômenos que a

matéria sofre durante o tempo em que a pintura está em trânsito. Como, por exemplo, na passagem do pigmento em estado sólido para o estado líquido.

Assim, a experiência de transformação visual torna-se o ponto alto da obra. "Não se trata da obra como produção de um objeto, mas da obra em si como uma atividade do artista. O lugar da obra de arte é um lugar de experiência"[14] (POLANCO, 1999, p. 34, tradução nossa). E, essa aproximação, em valorizar a ação que a produz do que a própria obra acabada em si – o que se constata na obra *Estados Inconstantes* – encontra-se fundamentada na execução do seu processo pictórico descrito anteriormente e que já era um dos aspectos que permeava os procedimentos dos artistas poveristas, os quais se preocupavam com a experiência da matéria e não com o objeto. Essa aproximação, do discurso da construção pictórica desconstruída com o da Arte Povera[15], comprova que da pintura exibida não resta um objeto ou uma tela pendurada na vertical a ser contemplada, mas sobram apenas registros das ações que constituíram uma vez sua forma visual durante um determinado período. Sobre esse tipo de produção, Polanco diz que os artistas

> não queriam se restringir a uma linguagem, a nenhum estilo. Não pintam, não fazem esculturas, têm certo desejo por desmaterializar a obra, parecem interessados em chegar a uma tábua rasa onde começam a se envolver com o ato criativo aproveitando qualquer aspecto insignificante da experiência, qualquer material, qualquer ato poético que possa se cristalizar em um gesto partilhado com o espectador[16] (1999, p. 11, tradução nossa).

Apesar disso, de trabalhar com materiais sem valor comercial na arte – representado pelo uso da areia e do pigmento, da mistura da água e do álcool – e por partir do ato trivial de pintar – podendo ser considerado uma ação "pobre" nos dias atuais da Arte Contemporânea – o processo criativo não foi comprometido em

---

[14] "No se trata de la obra como produción de un objeto, sino de la obra en tanto que actividad del artista. El lugar de la obra de arte es un lugar de experiencia".

[15] Foi um termo criado em 1967 pelo curador e crítico italiano Germano Celant [...]. O termo é uma alusão a materiais "humildes", "pobres", não pertencentes à arte, que os artistas usavam em suas instalações, assemblages e performances, [...]. As criações da *arte povera* se caracterizavam por inesperadas justaposições de objetos ou imagens, pelo uso de materiais contrastantes e pela fusão do passado com o presente, da natureza com a cultura, da arte com a vida (DEMPSEY, 2003, p. 266-8).

[16] No querían circunscribirse a un lenguage, a ningún estilo. No pintan, no hacen esculturas, tienen un cierto afán por desmaterializar la obra, parecen interesados por llegar a una tabla rasa desde donde comenzar a implicarse con el acto creativo aprovechando cualquier aspecto insignificante de la experiencia, cualquier material, cualquier acto poético que pueda cristalizarse en un gesto compartido con el espectador.

vista desses aspectos, ao contrário, possibilitaram a construção de um evento artístico distinto, mesmo ele sendo passageiro.

Sobre os experimentos pictóricos, eles ocorreram entre o período de 29 de setembro a 13 de outubro 2013. No total, foram realizadas quatro experiências, exatamente, antes de o resultado estar pronto para ser apresentado, conforme se observou na obra *Estados Inconstantes* (no dia 15 de outubro), sendo que em cada uma dessas, a sequência se fez necessária pela insatisfação visual obtida.

O *Experimento 1* [*ver Anexo G*] foi executado entre 15h31min e 20h12min do dia 29 de setembro. Ele consistia na organização de uma camada de areia, com formato circular, sobre o chão. Acima desta, foi instalado o mecanismo de gotejamento (bolsa plástica e equipo) contendo água e pigmento na cor amarela. E, a cobertura, que apresentava a silhueta do cacto, na cor azul. O que se esperava, com o passar do tempo, era que o pigmento amarelo, que pingava sobre a pintura azul, fosse, simultaneamente, desmaterializando a forma da planta e transformando a composição cromática da pintura no chão na cor verde (cor secundária).

29 de setembro de 2013

16h17min

Figura 11 – Sandro Bottene: *Experimento 1* [detalhe]. 2013.
Areia, pigmento, mecanismo hospitalar e água. Dimensão variável.
Residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 29 set. 2013.

No entanto, percebeu-se que nessa primeira tentativa, que foi acompanhada por mais de quatro horas, não ocorreram mudanças visuais significativas. Além disso, o tempo decorrido foi muito longo, apresentando resultados parciais de apagamento da forma e pouca ou nenhuma variação cromática. Todo o procedimento de construção levava em conta os mesmos materiais também já utilizados na intervenção *Relógio* [*ver em 1.3 A ideia: ponto de partida*]. Para a desmaterialização formal, o diferencial deu-se pela inserção dos dispositivos hospitalares[17].

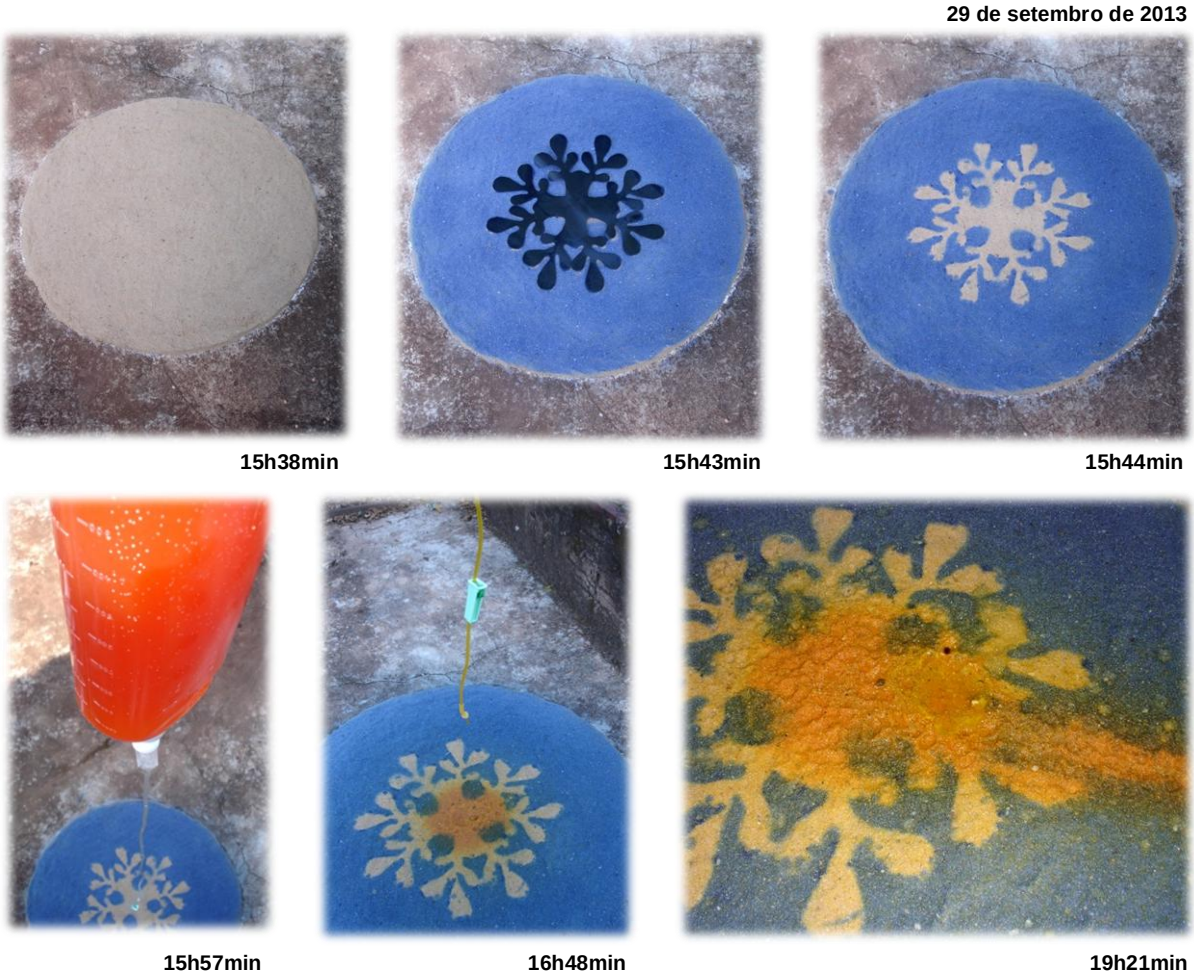


Figura 12 – Sandro Bottene: *Experimento1* [processo]. 2013.
Areia, pigmento, mecanismo hospitalar e água. Dimensão variável.
Residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 29 set. 2013.

Constatou-se então, erroneamente, que o desvio desse processo estaria no uso da cor do gotejamento que diferia da que estava disposta na forma

[17] A presença dos aparatos farmacêuticos introduzidos a partir desse processo experimental se deve em relação aos mesmos se constituírem como parte do imaginário criativo apreendido pela experiência profissional na área.

representada. Segundo Salles, “as leis da matéria, outras vezes, não são cumpridas por distração ou até por falta de conhecimento, mas quando o erro, nesse caso, é percebido, alterações são feitas tentando sanar a falha” (2009, p. 160). E, essa medida foi reparada no *Experimento 2* [*ver Anexo H*], tentando superar a frustração da primeira experiência.

Com a nova tentativa, percebeu-se que o aspecto cromático adquiriu propriedades relevantes, mas ainda parcial na desconstrução formal (a cor usada na cobertura e na solução foi igual, no caso, a azul). No entanto, a partir desse processo, passou-se a atentar para outros detalhes. Observou-se que o apagamento só acontecia no centro da construção pictórica (devido a disposição da bolsa plástica com a solução estar suspensa na vertical) e as variações fora desse ponto somente se davam pela ação do movimento do ar quando o equipo era balançado (essa experiência e a anterior aconteceram ao ar livre). Mesmo assim, depois de quase três horas de duração (16h47min às 19h06min), não foi possível encontrar o resultado esperado no experimento: a dissolução completa da forma do cacto.

02 de outubro de 2013

18h05min

Figura 13 – Sandro Bottene: *Experimento 2* [detalhe]. 2013.
Areia, pigmento, mecanismo hospitalar e água. Dimensão variável.
Residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 02 out. 2013.

Ao dar por encerrado o acompanhamento do *Experimento 2*, verificou-se que o efeito visual não foi alcançado novamente em virtude, talvez, da construção não possuir uma contenção para que a solução deixasse imergido por completo toda cobertura do pigmento sobre a areia. Isso é percebido na última imagem, abaixo à direita, da *Figura 14*: o líquido, no processo, acaba se dispersando em volta de toda a pintura deixando-a úmida e ocasionando somente a drenagem da água.

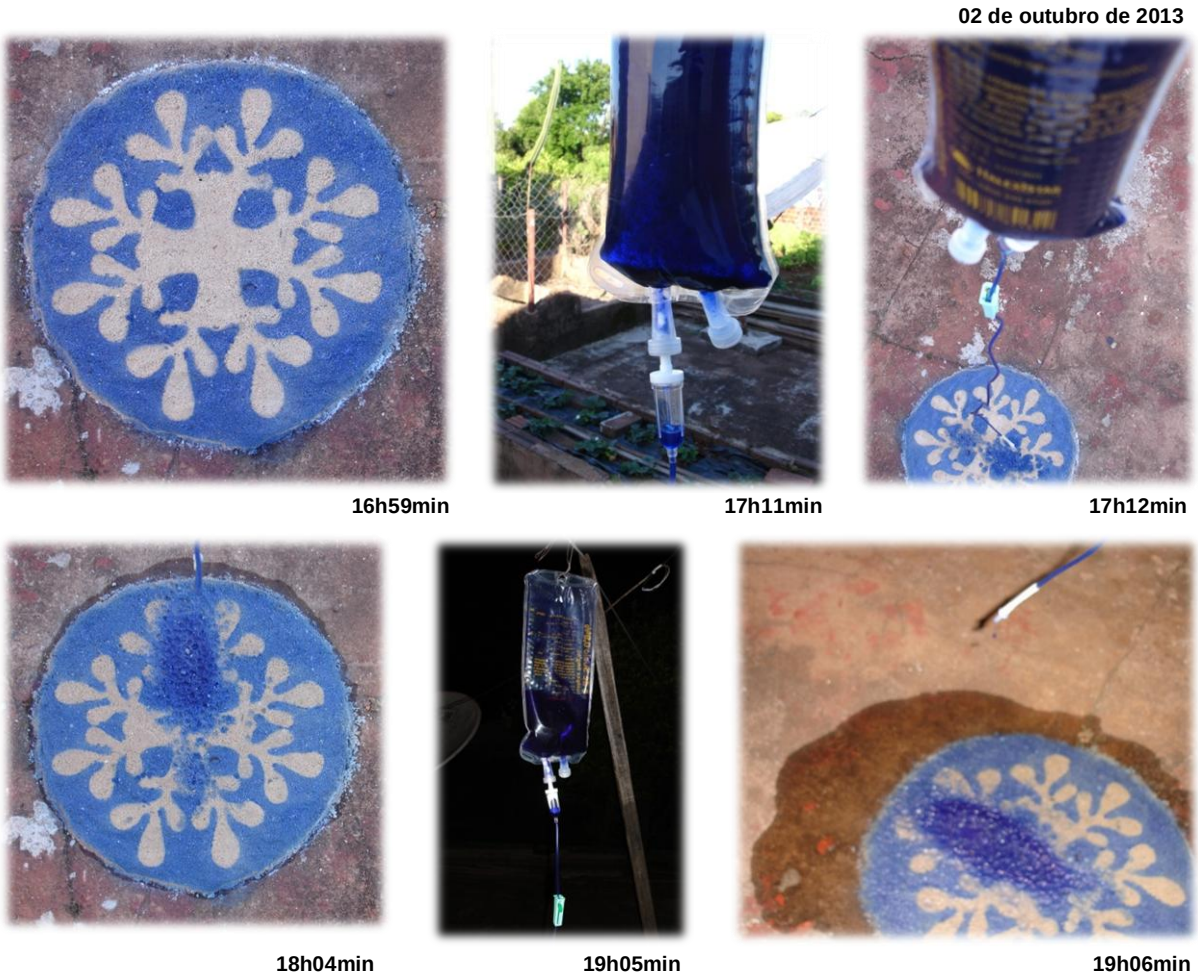


Figura 14 – Sandro Bottene: *Experimento 2* [processo]. 2013.
Areia, pigmento, mecanismo hospitalar e água. Dimensão variável.
Residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 02 out. 2013.

A constatação acabou me conduzindo a estabelecer uma reflexão acerca dos procedimentos realizados pelo pintor Jackson Pollock[18]: quando organizo a camada de areia no chão posso relacionar essa etapa do processo com o mesmo método de

[18] Pintor norte-americano nascido em Cody, estado do Wyoming/EUA em 1912, é considerado o principal expoente do expressionismo abstrato. O artista faleceu em 1956 em Springs.

disposição do trabalho feito pelo artista, bem como que, quando aciono o mecanismo de gotejamento da solução (que também não toca a superfície), faz-se com que este se aproxime das ações de *dripper* sobre a tela.

> Estendendo a tela no chão, ele podia aceder-lhe por todos os lados. Era raro Pollock aplicar tinta com um pincel; ele usava um pau ou uma faca de paleta para pingar do ar sem tocar a tela. Segurando uma lata de tinta na mão esquerda, avançava para a tela repetidamente, atirando ou pingando tinta para a superfície horizontal. Fazia-o com grande rapidez, fazendo intervalos apenas para permitir que a tinta secasse e para reflectir como continuar, tal como se pode observar nas fotografias de Hans Namuth (EMMERLING, 2008, p. 65).

Figura 15 – Jackson Pollock: *Pollock em seu ateliê*. 1950.
East Hampton, Long Island, EUA. Foto de Hans Namuth. Fonte: TASSINARI, 2001.

Contudo, nas obras de Pollock, após a tinta estar seca, elas são transpostas da horizontalidade (processo) para o sentido vertical (exposição). Sua poética, apesar de ser moderna e subversora, ainda seguia a tradição da pintura de parede, ou seja, de apreciar uma construção imutável (permanente em sua aparência). Por outro lado, minha poética, que também aspirava à possibilidade de ser exibida em

outra posição (o que não procedeu durante a pesquisa), forçava a adição de mais um elemento que pudesse deter toda a quantidade de “tinta” – solução – despejada sobre a superfície da “tela” – areia – para então, porventura, oportunizar o espetáculo pictórico das transformações visuais.

Com o *Experimento 3* [*ver Anexo I*], realizado quatro dias após o segundo, abandonou-se o aspecto “intervenção” (espaço ao ar livre) das construções e a nova experiência foi deslocada para o ambiente fechado (o cactário). Nesse ambiente, todo o procedimento foi realizado na mesma ordem, com exceção de alguns aspectos materiais. Primeiramente, utilizou-se uma bandeja plástica, onde, em seu interior, foi acoplado o equipo e, dessa vez, acionado abaixo da camada de areia. Suspeitou-se que o gotejar de cima poderia provocar respingos fora dos limites da contenção, prejudicando sua visualidade. Além disso, a solução líquida utilizada nesse processo, sem pigmento, passou a ter uma só composição: a água.

A expectativa do experimento baseava-se no fato de que, quando a camada de pigmento estivesse totalmente mergulhada, a imagem representada passaria a dissolver-se gradualmente pelo excesso de água. No entanto, nada aconteceu com a pintura, ou seja, ela permaneceu intacta no fundo do recipiente.

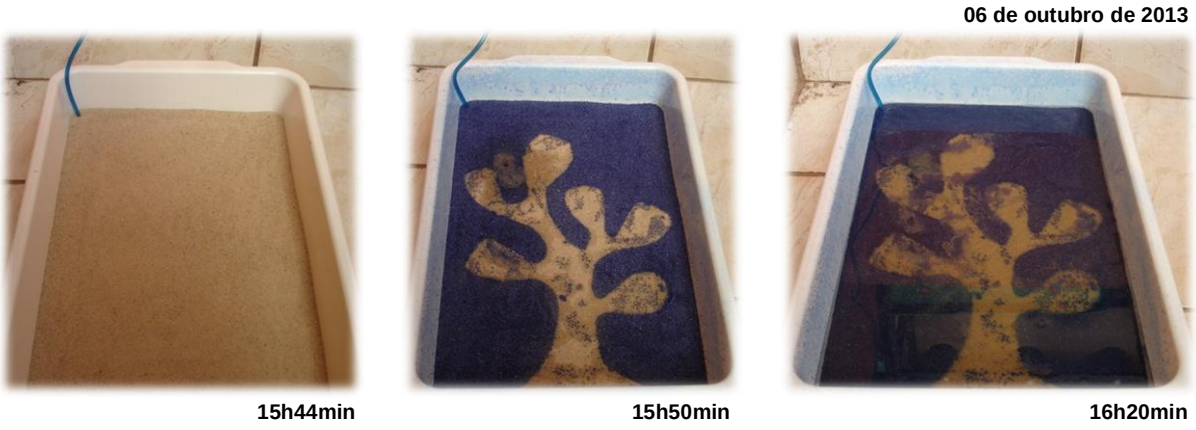


Figura 16 – Sandro Bottene: *Experimento 3* [processo]. 2013.
Areia, pigmento, bandeja plástica, mecanismo hospitalar e água. 7 x 23 x 34 cm.
Cactário Cactu’san, residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 06 out. 2013.

A partir da nova falha, comecei a reviver as recordações frustrantes, narradas no fragmento das Considerações Iniciais [*ver em Reminiscências/cultivo no chiqueiro*], sobre a impotência de fazer florir as plantas cultivadas na estufa experimental (da infância). A sensação de inutilidade parecia tomar conta do espaço

e a probabilidade era que não se conseguiria pôr em prática o que fora mentalmente planejado. Os testes eram infindáveis e sem eficácia. E, para somar a angústia, a data da exposição “Sem Norte” (de 15 a 18 de outubro) estava próxima de acontecer e o experimento deveria ser apresentado no evento.

Essa procura visual, de certa forma, relaciona-se à busca de Yves Klein[19]. Ele queria encontrar uma solução que não prejudicasse a luminosidade das cores em suas pinturas. Em 1956, se detendo a cor azul, o artista consegue estabilizar o efeito visual do pigmento puro aplicado em seus quadros monocromáticos – característica semelhante pela pigmentação das [des]construções pictóricas transitórias.

> O pigmento era o resultado de um ano inteiro de experiências, realizadas em colaboração com o químico parisiense Edouard Adam. Para diluir o pigmento e fazê-lo aderir ao suporte, os dois desenvolveram uma solução composta de éter e derivados de petróleo. Com este azul, Klein tinha finalmente encontrado o modo de conferir expressão artística à sua forma pessoal de entender a vida, uma espécie de domínio autônomo cujos pólos gémeos apontavam para a distância infinita e a presença imediata (WEITEMEIER, 2005, p. 15).

Figura 17 – Yves Klein: *Monochrome bleu sans tire (IKB 45).* 1960. 27 x 46 cm.
Fonte: <http://www.yveskleinarchives.org/works/works3_us.html>, 2014.

[19] O artista francês nasceu em Nice/França em 1928 e faleceu em 1962. É considerado como uma das grandes figuras da arte europeia após a Segunda Guerra Mundial.

Ao se concentrar numa única cor, desenvolveu um azul-ultramarinho, o IBK[20], "cuja missão era unificar o céu e a terra, diluindo assim a linha plana do horizonte" (WEITEMEIER, 2005, p. 15). A importância da representatividade expressada pela cor do pigmento empregado pelo artista me fez repensar meus interesses. O que buscava era uma pintura "viva", em movimento, mas simultaneamente, destinada a acabar, desaparecer. Ao apresentar a silhueta do cacto, a ofereço como "sacrifício". Surgem aí, nesse momento, as questões simbólicas da poética referentes à "vida" e à "morte" (elementos latentes no trabalho do Bacharelado em Artes Visuais).

Para o *Experimento 4* [*ver Anexo J*], realizado no dia treze de outubro e que antecedia em quarenta e oito horas a exposição, então, optou-se pela cor vermelha, representando algo visceral na pintura. Esse indício, também se faz presente na pintura da artista Karin Lambrecht realizada com pigmento sanguíneo e referenciada nas Considerações Inicias [*ver em Reminiscências/interesse no abate*].

No entanto, o mais importante ainda, não era a troca da cor do pigmento, do azul para o vermelho, mas como dar a vitalidade na composição. Em vista disso, buscou-se analisar quais seriam os fatores que impediam a poética de ocorrer conforme o planejamento conceitual: construir/desconstruir. E, a solução veio à tona da forma mais banal possível. Notou-se que o pigmento impregnado em minhas mãos (devido ao manuseio do borrifador) não era retirado com facilidade, a não ser que fosse usando álcool na limpeza. Na constatação, encontrou-se a falha primordial: a relação química com os materiais. Na verdade, o pigmento não se desprendia da superfície da areia, pois a solução gotejada era à base de água. Para realizar uma "limpeza da pintura", a composição da solução, na bolsa plástica, deveria conter, no mínimo, uma boa quantidade de álcool para reagir com a porção do produto diluído junto ao pigmento e que se encontrava sobre a areia pintada. A solução esteve todo tempo literalmente ao alcance das mãos.

Assim, o último experimento ocorreu sem mais dificuldades. No exato momento em que a solução começou a irrrigar a areia, a silhueta passou a se desfazer na medida em que o líquido ia umedecendo a cobertura com pigmento. E, foram nesses primeiros instantes de transformação que, vendo a pintura expressar qualidades visuais de "vida/morte", se resolveu dispor alguns espinhos naturais na silhueta para reforçar a composição, em vista do desaparecimento da forma original.

[20] International Klein Blue (IKB). A fórmula do foi registrada em 19 de maio de 1960 no Intituto Nacional da Propriedade Industrial, com o número 63471, que protege invenção da composição química do azul IKB.

Figura 18 – Sandro Bottene: *Experimento 4* [processo]. 2013.
Areia, pigmento, espinho, bandeja plástica, mecanismo hospitalar e solução. 7 x 23 x 34 cm.
Cactário Cactu'san, residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 13 out. 2013.

Da experiência surgiram aspectos não imaginados no percurso da investigação. Percebeu-se que a ideia de desfazer a construção, acabou, por sua vez, gerando a mudança do estado físico da composição pictórica. A transitoriedade da pintura transcendeu o processo, deixando a impregnação da areia para se transformar em forma líquida. Sobre essas percepções estéticas, Polanco aponta que "já não se trata apenas da forma, cor, composição formal, mas também composição química, valor concedido ao peso, ao desequilíbrio, à gravidade, à transformação da matéria [...], e, é claro, à importância dada ao processo, [...]"[21](1999, p. 48, tradução nossa). Quando os artistas poveristas foram intitulados de "pobres", o rótulo não se devia exclusivamente aos materiais, mas pela pobreza enquanto caráter efêmero da experiência. No entanto, apesar da poética ser

[21] "ya no se trata sólo de forma, color, composición formal, sino también composición química, valor otorgado al peso, al desequilibrio, a la gravedad, a la transformación de la materia [...], y, desde luego, la importancia dada al proceso, [...]".

passageira, a pobreza da matéria se torna irrelevante comparada ao aspecto sublime da transitoriedade demonstrada nos valores cromáticos da pintura.

Figura 19 – Sandro Bottene: *Experimento 4* [detalhe]. 2013.
Areia, pigmento, espinho, bandeja plástica, mecanismo hospitalar e solução. 7 x 23 x 34 cm.
Cactário Cactu'san, residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 13 out. 2013.

1.3 A ideia: ponto de partida

Todas as pesquisas possuem pontos em comum. Um deles: o início. Esse começo, que talvez seja a semelhança mais próxima em todas, se encontra a partir da formulação de uma ideia[22], mesmo elegendo-a como parte simplificada que

[22] Este termo foi empregado com dois significados fundamentais diferentes: 1º como a espécie única intuível numa multiplicidade de objetos; 2º como um objeto qualquer do pensamento humano, ou seja, como representação em geral. No primeiro significado, essa palavra é empregada por Platão e Aristóteles, pelos escolásticos, por Kant e outros. No segundo significado, foi empregada por Descartes, pelos empiristas, por boa parte dos filósofos modernos e é comumente usada nas línguas modernas (ABBAGNANO, 2007, p. 524).

constitui a raiz do problema da investigação. Para Dewey, "uma ideia é, acima de tudo, uma antecipação de alguma coisa que pode acontecer: ela marca uma possibilidade" (apud ABBAGNANO, 2007, p. 528). Na pesquisa, a ideia estabelece a possibilidade de ou não acontecer aquilo que foi elaborado mentalmente. A ideia é o exórdio mais importante da pesquisa, ou seja, é por meio dela que se dá a composição estruturante da investigação.

Nos anos 60, os artistas da Arte Conceitual[23] perceberam a importância desse aspecto e questionaram sobre a necessidade da obra existir materialmente e que, segundo Freire, “[...] opera não com objetos ou formas, mas com ideias e conceitos” (2006, p.8). No entanto, a questão exposta aqui não quer discutir se obra deve ou não ser um objeto, mas sim de atestar a relevância da ideia no processo de criação.

A ideia ou pensamento – ação concreta ou abstrata – também pode ser entendida como criação ou invenção. São por meio de ideias que criamos, sejam elas formadas a partir de uma imagem, de um desenho ou de uma anotação visualizada. Eu, como artista, inicio minha produção através de algo elaborado mentalmente e vou desenvolvendo na sequência, passo a passo, os conceitos operatórios com o mesmo método. Inicialmente, sem ter o hábito de realizar procedimentos de esboços ou de anotações, enfrentei dificuldades para conseguir compreender com clareza qual era realmente minha intenção de produção.

Esse obstáculo, entretanto, foi abrandado, gradativamente, no momento em que assumi o diário de bordo[24] como fonte indispensável para contribuir, organizar e moldar o andamento da pesquisa (mais tarde foi alternado por um gravador digital). Através desse recurso, foi possível construir novas relações sobre a ideia e surgiu a possibilidade de ressituar o ponto de origem indicado no projeto (o que comentarei em breve).

O projeto de pesquisa [*ver Anexo B*] para seleção do mestrado consistia, inicialmente, em produzir intervenções urbanas com a colaboração do público (questão suprimida). A prática partia da abordagem de uma “pintura efêmera”, vista

[23] Surgiu como categoria ou movimento no final da década de 60 e no início da década seguinte. Também costuma ser designada como arte da ideia ou arte da informação e seu preceito básico é o de que as ideias ou conceitos constituem a verdadeira obra (DEMPSEY, 2003, p. 240).

[24] Durante o mestrado, em inúmeras vezes tentei realizar anotações contrariando meu método de criação. Era como se fosse obrigado a tomar um remédio com gosto amargo, mas sabia que era necessário. No entanto, quando me dei por conta, estava com ideias espalhadas em diversos cadernos, blocos e agendas separadamente. No início do ano de 2014, juntei todos esses fragmentos em um único volume e passei a utilizá-lo com mais frequência. Ele se tornou meu livro de cabeceira.

pela perspectiva da ação pictórica do spray[25]. Além disso, o aspecto da efemeridade se encontrava no suporte, nos materiais, no ato de pintar e na duração da obra. Essa ideia deu-se pelo segmento do trabalho prático realizado como requisito parcial no curso de Artes Visuais – Bacharelado: a exposição *SanTUÁRIO CACTU'San*[26] [*ver Anexo A*], no componente curricular de Ateliê VII.

Figura 20 – Sandro Bottene: *SanTUÁRIO CACTU'San* – momento Sepulcro. 2011.
Grafite sobre parede e pigmento sobre areia.
Sala de Exposições Java Bonamigo – Prédio da Biblioteca Mário Osório Marques, Ijuí – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 10 nov. 2011.

O recorte no projeto de pesquisa (princípio da ideia) partia do quinto e último momento da instalação – Momento Sepulcro[27] (fragmento composto por sete sepulturas). Nessa seção, a mesma se constituía de areia e de pintura, apresentando uma silhueta simplificada, obtida com o apoio de um estêncil, que remetia à forma do cacto. A partir dessas sepulturas e de uma, em especial, que estava aberta (simbolizando a possibilidade de continuidade da pesquisa poética)

[25] Na época em que o projeto foi entregue, a poética era denominada por "grafite efêmero".

[26] A exposição consistia de uma instalação composta por cinco partes ou cinco momentos: ofertório, oratório, adoração, sacrifício e sepulcro. O espaço em questão – da exposição – foi transformado em um santuário dedicado ao culto do cacto apresentando situações que remetessem a procedimentos ritualísticos.

[27] Para sua elaboração, os túmulos foram organizados com a mesma quantidade de areia: moldados/lacrados com as próprias mãos. Destes, seis deles apresentam-se cobertos pelo pigmento roxo remetendo aos componentes dos Ateliês já encerrados. No entanto, um deles, sem pintura e ainda aberto, com a lápide de número VII, demonstra uma relação com o espaço da instalação em exposição (BOTTENE, 2012, p. 27).

que a ideia pode ser situada – ponto de partida. Sobre esse aspecto, Lancri, em suas considerações sobre a pesquisa em artes plásticas, indica: “de onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância. Do meio dessa ignorância que é bom buscar no âmago do que se crê saber melhor” (2002, p. 18). A pesquisa começa – e assim deve iniciar – por um ponto específico ou algo de que já estamos familiarizados. Para o teórico, que complementa, “o ponto de partida da pesquisa situa-se, contudo, obrigatoriamente na *prática* do estudante, com o *questionamento* que ela contém e as *problemáticas* que ela suscita” (LANCRI, 2002, p. 19-20). O trabalho das sepulturas, que à primeira vista representava um determinado fim, se torna um marco de [re]começo ou ainda, o meio da pesquisa.

Entretanto, outro fato não mencionado sobre o ponto de partida é a relação dos materiais – areia e pigmento – com as construções pictóricas. Essa escolha levou em consideração, primeiramente, a ligação conceitual do cacto com o deserto e, por sua vez, do deserto com a areia. As partículas das rochas, que também fazem parte do substrato usado no cultivo da planta, se tornam recorrentes também, depois de tomar conhecimento sobre um dos trabalhos realizado pelo artista Banksy[28] que se constituía de estêncil e tinta vermelha em spray sobre a areia de uma praia. Na grafitagem “efêmera”, o artista sinaliza o local com um “x” e através de uma frase informava que ali havia um “tesouro enterrado”.

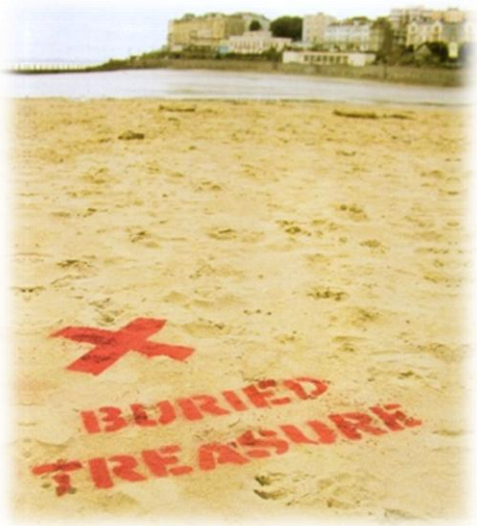


Figura 21 – Banksy: *Tesouro enterrado*. 2003.
Estêncil e spray sobre areia. Weston Super Mare. Fonte: BANKSY, 2012.

[28] Artista grafiteiro que mantém sua identidade no anonimato. Acredita-se que, segundo informações não oficiais, ele tenha nascido entre 1974/5 em Bristol, Inglaterra/Reino Unido. Realiza ações em diversos países.

A partir do princípio dessa ideia (pintura sobre areia) foi realizado outro trabalho semelhante no "arte#ocupaSM"[29]. O diferencial se encontrava no fato de sua execução ter sido realizada em um ambiente externo (como a ação de Banksy) em relação às sepulturas construídas dentro de uma sala de exposições (fechado). Na ocasião, nomeado como "Sem título", hoje é intitulado por *Relógio* [*ver Anexo D, E e F*]. O experimento – como tratei na época – consistia na execução de uma intervenção urbana com areia e pigmento. A dimensão e a forma do espaço a ser intervindo levaram em consideração a sombra projetada por uma pedra no local. Dessa forma, a proporção do trabalho alterava-se de acordo com o horário da execução devido à incidência/direção da luz solar sobre ela. A expansão da pintura dependia, por sua vez, da quantidade de repetições das ações (na oportunidade, foram realizados apenas dois processos, mas em outro planejamento, poderia ser repetida mais vezes para intensificar a visualidade).

O relato até aqui é o mesmo da época levando em consideração tanto os materiais quanto a ideia em si empregados. A "efemeridade" compreendida no trabalho baseava-se na captação de um determinado instante do tempo marcado pela sombra projetada no chão e pela utilização dos materiais (as partículas da areia e a cobertura do pigmento). Contudo, por meio de reflexões a partir dos registros fotográficos, pode-se realmente perceber que a questão apresentada na obra trata da temporalidade (aspecto tênue que de imediato não fora percebido). A intervenção assemelha-se visualmente como um ponteiro de relógio que marca a passagem do tempo por meio das sucessivas ações pictóricas delimitadas na superfície do chão (um relógio de sol). Não por acaso, a ordem da ação das pinturas foram realizadas no sentido horário, embora a projeção da sombra, no local, se desse em oposição, ou seja, no sentido anti-horário.

A execução da intervenção demarca um horário, um instante selecionado pelo artista. O horário caracteriza e constrói a forma da obra. Por outro lado, a pintura realizada no chão, levando em conta a importância do elemento representativo da planta para o artista (o afeto e a adoração ao cacto) e que se faz presente como forma simbólica, acaba lembrando os tapetes religiosos confeccionados com diversos materiais, tais como serragem colorida, sal e inclusive a areia, em

[29] Evento Internacional realizado de 28 de maio a 01 de junho de 2013, com a temática "Existir Juntos", no largo da Estação Férrea de Santa Maria – RS/Brasil, envolvendo artistas com diferentes ações artísticas.

comemoração a Corpus Christi[30], bem como a referência aos conceitos apresentados na instalação *SanTUÁRIO CACTU'San*.

Primeiro dia – 29 de maio de 2013, 17h50min.
Fonte: Foto de Indira Zuhaira.

Segundo dia – 30 de maio de 2013, sem horário.
Fonte: Foto de Indira Zuhaira.

Segundo dia – 30 de maio de 2013, 19h22min.
Fonte: Foto de Marcos Cichelero.

Figura 22 – Sandro Bottene: *Relógio* [detalhes]. 2013.
Areia e pigmento. Dimensão variável. Colaboração de Indira Zuhaira.
Largo da Estação Férrea de Santa Maria – RS/Brasil.

Outro aspecto de efemeridade presente na obra é o desgaste que se dá pela ação do tempo (vento, chuva, público, etc.) sobre a matéria em virtude dessa estar

[30] Festa do corpo de Cristo, celebrada na quinta-feira seguinte ao domingo da Santíssima Trindade (FERREIRA, 2004, p. 557).

exposta no espaço aberto e, assim, tais condições exteriores propiciam outro desdobramento: a [des]continuidade do trabalho.

A obra *Relógio*, uma extensão das sepulturas, torna-se importante por ser um marco reflexivo na criação. A partir dele consegui perceber que a "pintura efêmera" que buscava produzir não era algo estático, mas que ela deveria ter um desdobramento na temporalidade, como o movimento que se dava lentamente pela projeção da sombra. O aspecto da efemeridade, designada como algo passageiro, só faria sentido estar presente na obra se realmente a pintura pudesse se alterar com a passagem do tempo. Um acontecimento enquanto pintura; uma extensão em sua visualidade; um movimento capaz de transformar a aparência da obra.

Ao realizar o trabalho *Estados Inconstantes* e atentar para o estágio da Pintura-apagamento – quando a imagem do cacto vai se desmaterializando – que se converte em uma pintura líquida na cor vermelha (opção do pigmento), imediatamente, me ocorreu um *flashback* de alguém que está morrendo e, mais do que isso, me fez lembrar dos trabalhos de pintura realizados com pigmento sanguíneo[31] no Bacharelado em Artes Visuais.

Figura 23 – Sandro Bottene: *SanTUÁRIO CACTU'San* – momento Sacrifício [detalhes]. 2011.
Sala de Exposições Java Bonamigo – Prédio da Biblioteca Mário Osório Marques, Ijuí – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 10 nov. 2011.

E, a partir desse aspecto visual, representado pela "morte do cacto" e da "pintura", que a ideia da pesquisa pôde ser ressituada, ou seja, gerar a possibilidade

[31] O sangue utilizado como pigmento nas obras foi coletado em um laboratório de análises clínicas com os devidos procedimentos de segurança em relação a riscos de saúde. Esse mesmo procedimento foi realizado em 2010 para execução dos outros trabalhos. O meu tipo sanguíneo é O+ (BOTTENE, 2012, p. 25).

de situá-la não só através das sepulturas construídas (parte final da instalação *SanTUÁRIO CACTU'San*), mas, estabelecer uma relação simbólica da Pintura-apagamento com a passagem retratada entre o momento "Sacrifício"[32] e o "Sepulcro".

Assim, ao refletir sobre esses dois momentos da instalação – Sacrifício e Sepulcro – intui-se que aquela cova entreaberta (sétima sepultura), na época, estava à espera de um "corpo" para ser fechada. Desse modo, poderia se imaginar que, hipoteticamente, a pintura transitória demonstrada pela obra *Estados Inconstantes* (na etapa que decompõe a forma do "corpo do cacto") representaria essa ação simbólica do "sacrifício", sendo cumprida dois anos depois – 2013 – na exposição "Sem Norte".

Seguindo o contexto mencionado acima, sobre os aspectos de abertura, de sangue e de exposição, me fez rememorar o texto de Tessler em que ela articula palavras específicas relacionando a pesquisa com a ferida: "[...] *coloque o dedo na ferida aberta*. Lá onde há sensibilidade, carne ou nervo exposto, há também possibilidade de construção de um novo corpo" (2002, p. 106). É como se a instalação *SanTUÁRIO CACTU'San* continuasse aberta, sem ter sido encerrada, não "cicatrizada" (a obra ainda estaria inacabada). A ideia de transitoriedade presente na pintura na obra *Estados Inconstantes* emerge, simultaneamente, como um bálsamo que fecha a fissura e constrói um novo processo poético.

1.4 A representação: recorrência simbólica do cacto

O uso da imagem do cacto[33] – e para ser mais exato nas palavras, uma aproximação estilizada que remete à forma dele – na poética do meu trabalho remonta a partir dos anos de 2008, quando, nesse período, foi transformado em tema[34] recorrente para às pinturas desenvolvidas no componente curricular de

[32] Organizou-se sobre um cubo uma porção de pedras (usadas no manuseio da planta) e sobre estas, uma placa de psai acrílico cristal contendo um fragmento de cacto dissecado recoberto com pigmento sanguíneo. Esse objeto remete ao local chamado de "Pedra do sacrifício" onde o sangue derramado de uma vítima é oferecido aos deuses (BOTTENE, 2012, p. 26).

[33] Designação comum a diferentes plantas da família das cactáceas, e cujos gêneros mais representativos são o *Cactus, o Cereus* e o *Opuntia.* (FERREIRA, 2004, p. 355).

[34] O tema se faz presente na monografia de Especialização em Artes Visuais (2011) com o título *CACTU'San: espécie em arte* (52 f.) e também no artigo final do Bacharelado (2012): *SanTUÁRIO CACTU'San* (29 f.).

Bidimensional IV no curso de Artes Visuais – Licenciatura – da UNIJUÍ. Em 2010, no Bacharelado (na mesma instituição) e na Especialização (SENAC), o tema, que servia exclusivamente como representação formal, transforma-se em abordagens narrativas (através de séries, trípticos e instalações – a pintura migra para o objeto), passando a discutir aspectos específicos de significado e simbologia relativos à planta. “Por isso, aliás, a projeção simbólica do objeto, que pode remeter a significados mais amplos, à semelhança de uma forma artística, se assenta sobre a base realista da imagem, nascida da experiência da realidade” (ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 50). Dessa forma, essa recorrência da imagem do cacto no trabalho poético, iniciada pela forma naturalista, transcreve esse vínculo permanente com o ofício do cultivo, que antecede esses períodos e leva em consideração o *hobby* de coleção surgido em 2003 (meu cactário – estufa onde são cultivadas as espécies da planta – só foi construído em julho de 2004).

Figura 24 – Sandro Bottene: *Sem título*. 2008.
. Acrílica e cola sobre MDF. 29,5 x 29,5 cm. Série Segundo contato Coleção Particular.
Figura 25 – Sandro Bottene: *23G1*. 2009.
Técnica mista. 20 x 20,5 x 3,5 cm. Série Entre ferimentos e curativos. Coleção particular.
Figura 26 – Sandro Bottene: *Sem título*. 2010.
Técnica experimental. 29 x 30 cm. Série A presença da ausência. Coleção particular.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor.

A forma seminal do cacto, apresentada na pintura, constituía-se de um aspecto mais realista (acadêmico) que buscava uma aproximação na aparência física da planta. Acredito que essa percepção em relação às formas naturalistas, o que já foi comentado acima, seja um aspecto relativamente habitual encontrado em boa parte das obras dos artistas pintores nos seus primeiros trabalhos.

Na sequência, em outras produções, a forma foi se metamorfoseando (troca para o modelo moderno) e passou a levar em conta o enfoque de cada narrativa do trabalho. Por exemplo: a aparência visual da obra *23G1* remete a algo visceral e a

sua abertura na tela (objeto) mostra a representação dos cactos se assemelhando “à carne” ou “às células sanguíneas”. A partir da série *A presença da ausência*, os trabalhos passaram a exibir a forma do cacto mais simplificada – um arquétipo – construída somente pela silhueta e que também pode ser apreciado, como parte integrante e recorrente, no fragmento do trabalho das sepulturas, comentado no item anterior [*ver em 1.3 A ideia: ponto de partida*].

A silhueta – forma que remete ao cacto – que compõe os trabalhos e que também se faz presente como elemento da visualidade na obra *Estados Inconstantes* (até ocorrer a sua desmaterialização) é obtida através de um estêncil que, por sua vez, é adquirido por um desenho previamente elaborado, de forma bem tradicional (grafite e papel). Esta silhueta, na pintura, apresenta-se ora em forma negativa (para grandes dimensões), ora em forma positiva (para pequenas), ou seja, leva-se em consideração a extensão do espaço a ser recoberto pelo pigmento.

Figura 27 – Sandro Bottene: *Estêncil* [processo]. 2014.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 13 fev. 2014.

Contudo, essa forma, da sua primeira apresentação até o trabalho *Estados Inconstantes*, sempre foi intitulada de “cacto” ou o “cacto da pintura”. Chegou-se a cogitar a hipótese em nomear a forma representacional, durante um período, de *Anticacto* e *Pseudocacto*. No entanto, após refletir novamente sobre a presença da imagem nas construções pictóricas, constatou-se que ela nada mais é, do que uma extensão dos próprios cactos cultivados na estufa. O mesmo zelo estabelecido no cultivo da planta apresenta-se na prática artística. Por isso, talvez, a explicação da recorrência simbólica do cacto se dê por essa transposição à representação na pintura, ou seja, tanto no cactário quanto nas ações poéticas, ocorre o acompanhamento, a atenção e a entrega no processo por parte do artista/cacticultor e não apenas em virtude do colecionismo de espécies.

A partir dessa percepção, compreende-se que as aparências do Cacto-símbolo, elaborada nas ações poéticas são produções criativas, e isso me torna o autor da criação (da imagem) e me possibilita desdobramentos formais infinitos. As formas do Cacto-planta (criação da natureza), em contrapartida, não me permitem, em sua forma física-material, alterar sua visualidade ou arquitetar outra aparência.

O Cacto-planta não demanda muitos cuidados em seu cultivo devido sua característica de resistência às condições extremas do clima. No entanto, mesmo assim, o acompanhamento junto às espécies ocorre constantemente para observar as transformações geradas pelo crescimento, pelo período de floração etc., mas, acima de tudo, como contemplação de tais fenômenos naturais. “Ao se falar em cacto, logo nos vem à mente a imagem comum que em geral temos dessa planta das regiões áridas, marcada por traços que são ao mesmo tempo indícios e feitos de sua realidade física: nua, seca, pobre, de aspecto torturado etc.” (ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 51). Porém, não é essa a experiência pessoal que tenho. Acredito que essa discordância de percepção com relação ao senso comum, se deva, principalmente, pelo cuidado com as espécies da coleção, que de pobreza tem muito pouco ou quase nada, comparado ao ambiente natural e convencional do cacto.

Com relação à representação propriamente dita, a forma que apresento na pintura *Estados Inconstantes* não pretende simular a realidade do Cacto-planta: de mostrar a imagem naturalista do cacto. Pelo contrário, procura construir uma identificação formal própria, sem querer reproduzir o aspecto imitativo da planta, mesmo porque não tenho domínio técnico suficiente para executar um desenho com qualidades realistas. Essa propriedade – a imitação – foi uma característica que permaneceu como padrão estético durante muito tempo na história da representação na pintura. O aspecto visual de cópia na pintura chegou a ser ironizado por René Magritte[35] em *A traição das pinturas*, na qual o artista complementou a pintura de um cachimbo pintando na tela a frase: “isto não é um cachimbo”[36]. Ele pretendia enfatizar que a pintura trata da representação e não do objeto físico em si, o que por várias vezes gerou o motivo do equívoco.

A meu ver, atualmente, não me interessa representar se já tenho o real: o cacto. O que torna mais prazeroso é criar outras formais visuais, simbólicas, e que,

[35] Pintor belga nascido em Lessines/Bélgica em 1898 é considerado um dos principais artistas surrealistas. Faleceu em Bruxelas em 1967.

[36] Na tela, a inscrição está em francês: “ceci n’est pas une pipe”.

talvez, nem se aproxime da percepção de reconhecimento da imagem que os espectadores criam diante da poética. Uma coisa é fato: o aspecto de precisão da forma acaba se tornando pouco relevante na obra, pois poderia ser qualquer outro símbolo. O interesse visual se dá pelos desdobramentos no decorrer do processo de apagamento da forma.

Figura 28 – René Magritte: *A traição das pinturas.* 1928.
Óleo sobre tela. 62 x 81 cm. Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, EUA.
Fonte: PAQUET, 2006.

O Cacto-símbolo é um signo, que por sua vez, segundo Barthes, "o signo é, pois, composto de um significante e um significado. O plano dos significantes constitui o *plano de expressão* e o dos significados o *plano de conteúdo"* (2012, p. 51). Na obra *Estados Inconstantes*, o cacto (significante) apresenta-se "entre a vida e a morte" (significado). Isso me fez pensar e questionar: como o cacto pode sangrar se não possui nem veias, nem artérias com sangue correndo por esses vasos? Só há uma resposta: porque ele não é um cacto. Porque o cacto da minha poética não quer ser o mesmo cacto que vive em meu cactário.

O cacto exibido nas construções pictóricas vem se associar à questão do cuidado e da atenção que a pintura transitória exige, o que já foi mencionado. A relação intuitiva de apropriar-se de algo em favor de um bem maior pode ser demonstrada através de algumas pinturas de Piet Mondrian[37], que ao usar a imagem

[37] Pintor holandês nascido em Amersfoort/Holanda em 1872 é considerado um dos principais artistas da Arte Abstrata e fundador do movimento neoplasticismo. Faleceu em Nova York/EUA em 1944.

de uma árvore como meio (recorrência das paisagens naturais), ele consegue chegar ao propósito do que procurava: uma pintura livre da natureza e do homem, ordenada e harmônica. Ele “descobriu o tema da árvore, cujos ramos entrelaçados evocam os traços negros pintados na tela” (DEICHER, 2005, p. 32). Mondrian se referia às linhas horizontais e verticais em suas telas neoplasticistas, como os galhos que se abstraíram de suas paisagens. A referência com o pintor, aqui possui duplo sentido. O primeiro se refere visualmente à abstração – ou desintegração do elemento figurativo – que, pelo processo em sequência exibido nas imagens das árvores, aproxima a ação de desmaterialização que fora planejada para a etapa da Pintura-apagamento da obra *Estados Inconstantes*. O outro aspecto, leva em conta o recurso formal de conhecimento, ou seja, o uso da árvore para Mondrian e do cacto para minha poética.

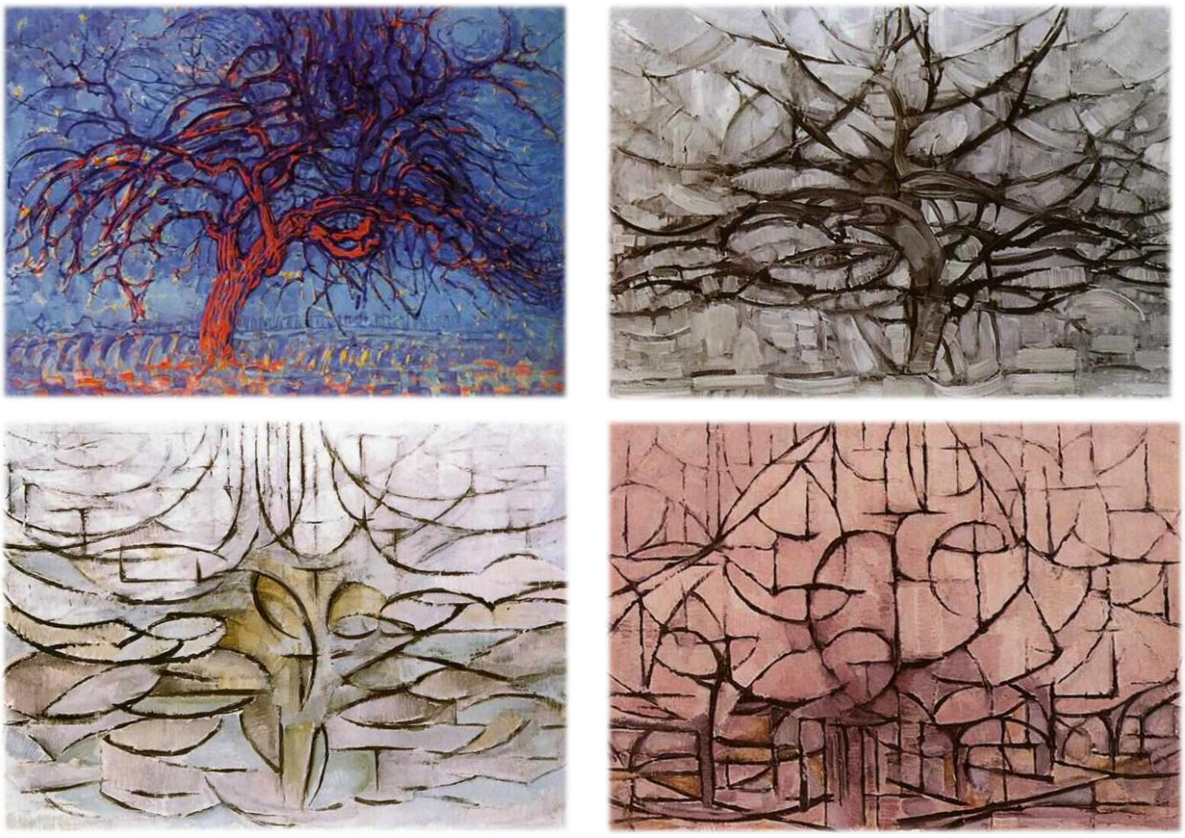


Figura 29 – Piet Mondrian: *A árvore vermelha.* 1909.
Óleo sobre tela. 70 x 99 cm. Haags Gemeentemuseum, Haia. Fonte: VENTRELLA; ARRUDA, 2006.
Figura 30 – Piet Mondrian: *A árvore cinzenta.* 1911.
Óleo sobre tela. 79 x 109 cm. Haags Gemeentemuseum, Haia.
Figura 31 – Piet Mondrian: *Macieira em flor*. 1912.
Óleo sobre tela. 78 x 107 cm. Haags Gemeentemuseum, Haia. Fonte: DEICHER, 2005.
Figura 32 – Piet Mondrian: *Árvores em flor*. 1912.
Óleo sobre tela. 60 x 85 cm. Fundação Judith Rosethschild, Nova York. Fonte: DEICHER, 2005.

A aparência do Cacto-símbolo, na poética da pintura *Estados Inconstantes* constitui-se a partir de duas referências visuais de duas distintas espécies de cactos. Uma delas, a forma estrutural, se deve a livre construção da silhueta com base na aparência física do corpo do gênero *Opuntia vulgaris*. E a outra, material, em virtude do uso dos espinhos in natura (partes retiradas da planta seca – já morta) do gênero *Opuntia tunicata*.

Figura 33 – Sandro Bottene: *Opuntia vulgaris*. 2014.
Figura 34 – Sandro Bottene: *Opuntia tunicata*. 2014.
Fotografia. Residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 13 fev. e 6 mar. 2014.

A criação visual do Cacto-símbolo, composta pela pintura e pelos espinhos, transita pela tessitura de mestiçagens. Ele apresenta: parte imaginada, parte real, parte construída, parte pronta, o falso e o verdadeiro, a ausência e a presença, o artificial e o natural, o bidimensional e o tridimensional. Sem contar o processo de hibridação poética que se dá pelo cruzamento imaginário entre as duas espécies de cactos do gênero *Opuntia*. Sobre o conceito de mestiçagem, na Arte Contemporânea, Cattani diz que,

> a partir de 1975 houve o surgimento progressivo de linguagens e formas abandonadas na modernidade, acompanhadas de misturas de elementos que abrem a mestiçagens ou a hibridações. Trata-se de obras múltiplas, "impuras", que recorreram ao passado, em ruptura com os princípios de pureza, de unicidade e de originalidade modernos. Em oposição à pureza, a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente. A unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra a outra, gerando poéticas marcadas pela

> transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexitência de múltiplos sentidos (2007, p. 22).

A visualidade apresentada pela pintura *Estados Inconstantes* trata dessa contaminação dada pela mestiçagem das linguagens, da materialidade e da forma estabelecida pelo Cacto-símbolo. A "impureza" mencionada pela autora, na Contemporaneidade, permite a construção de um trânsito sem fronteiras. A composição percorre um trajeto que abstrai o aspecto real da forma, sem que o mesmo deva ser, e concretiza na forma poética uma possibilidade de criação, talvez, só possível na ciência.

Figura 35 – Sandro Bottene: *Mestiçagem* [espinhos e pigmento]. 2013-2014
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 13 out. 2013 e 13 fev. 2014.

O cacto, nesta poética – da pintura transitória – se apresenta em forma de visualidade passageira e que, inevitavelmente, acaba remetendo ao simbolismo da morte do cacto/imagem/pintura através de aspectos visuais já comentados. Esse vínculo, no entanto, apesar de estar em perfeita consonância com minha trajetória artística, bem como na apresentação do trabalho *Estados Inconstantes*, não tenciona, de forma alguma, propender como intenção eminente. A relação ou abordagem da obra trata, justamente, da antítese com a planta, ou seja, o cacto na estufa só possui sentido se estiver vivo (uma vez morto, ele não pode ser "ressuscitado ou reconstruído": perde o valor intrínseco e inestimável), enquanto que na poética da pintura em questão, podem ocorrer sucessivas "mortes" dele sem que acarrete uma perda materialmente efetiva.

2. DESDOBRAMENTOS DA POÉTICA

Esse segundo capítulo se constitui pelo viés de trabalhos desenvolvidos posteriormente ao processo pictórico apresentado na obra *Estados Inconstantes*. Assim, enquanto a primeira parte da dissertação dá ênfase a essa obra, aqui, a última parte do discurso poético ocorre pelo desdobramento das novas produções que, por sua vez, caracterizam-se tanto pelo aspecto autônomo (como obra) quanto pelo elo que dialoga com o trabalho anterior. Esses desdobramentos ou extensões poéticas da investigação consistem em duas produções de 2013 e mais oito de 2014, além da exposição *Entre a vida e a morte*, que exibiu uma retrospectiva das [des]construções pictóricas transitórias. Dessa forma, essa seção procurou reunir e organizar as demais práticas artísticas levando em consideração também a aproximação processual e visual demonstrada em cada um dos trabalhos.

2.1 Marcações temporais: outras pinturas

Durante o acompanhamento das transformações visuais da pintura na obra *Estados Inconstantes*, com relevância na etapa da Pintura-apagamento, fizeram-se necessários sucessivos registros fotográficos como método para apreender a imagem desses instantes transitórios que, gradualmente, alteravam a representação formal através da desmaterialização da construção pictórica. Nessa [in]constância, percebeu-se que a obra continha uma linha temporal após o mecanismo de gotejamento da solução ser acionado: um passado caracterizado pela etapa da Pintura-montagem, um presente compreendido enquanto Pintura-apagamento e um futuro como resultado da Pintura-equalizada. E, acima de tudo, uma ação poética que, em seu conjunto, consistia de um [in]determinado tempo (duração) até que ocorresse a interrupção do processo pictórico.

Esse aspecto de temporalidade necessária à visualidade da obra, fez com que se estabelecesse uma relação tênue com outros trabalhos que, embora possuam vínculo com a pesquisa, não apresentam uma transformação visual transitória. No entanto, essas produções – entre elas, uma intervenção e dois livros de artista – permeadas pela particularidade da pintura, discutem em suas marcações e em seus intervalos o fator temporal que, por sua vez, proporcionam a conexão com a obra de referência: *Estados Inconstantes*.

A presença temporal de que trato foi o elemento que norteava o trabalho intitulado de *Principio y fin – la vida y la muerte* [*ver Anexo L, M e N*] e que

caracterizava a segunda produção da disciplina de Ação e Reflexão no Contexto da Arte Contemporânea, coordenada pela professora Rebeca. “Em outras palavras, os desdobramentos se tornam possíveis ao tomar como ponto de partida os fragmentos remanescentes, uma vez que estes pertencem à ideia e ao processo de trabalho” (COSTA, 2009, p. 21). O desdobramento aconteceu sobre a forma de intervenção em bocas de bueiros[38] enfatizando os mesmos aspectos simbólicos do trabalho anterior: a “vida” e a “morte”, representando o início e o fim da pintura.

Figura 36 – Sandro Bottene: *Principio y fin – la vida y la muerte*. 2013.
Estêncil e tinta sobre bueiros. Intervenção. Dimensão variável. Colaboração de Luana de Oliveira. Montevidéu/Uruguai. Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 10 nov. 2013.

Para dar forma à intervenção, foram expressas, basicamente, duas linhas paralelas: a primeira lembrava a sinalização da sequência dos batimentos cardíacos – “vida” – e a segunda, em linha reta, que cessava tais movimentos, remetia à “morte”. A composição formada pelo dinamismo e pela ausência dele, através do ritmo traçado pelas linhas, simbolizava a proximidade em que os paralelos “vida/morte” transitam pelos mais distintos organismos, inclusive com referência à planta representada: o cacto.

O processo de construção da pintura inicia-se, justamente, pela estrutura dessas linhas e na continuação, pelo preenchimento das cores. Essas linhas mostram, em suas extremidades, cada qual, a forma sinuosa e simbólica do cacto:

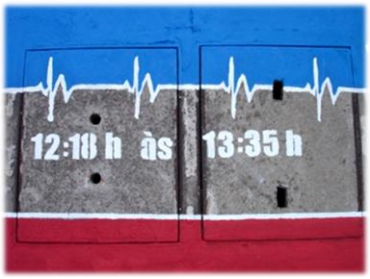
[38] Projeto planejado e executado no Evento Internacional “Intervención Urbana – Bocas de Tormenta” no Uruguai que ocorreu em Montevidéu durante os dias 08, 09 e 10 de novembro de 2013 para celebrar os 100 anos de gestão pública de saneamento da cidade.

uma imagem remetendo o ser vivo (de pé) e a outra sugerindo o ser morto (de ponta-cabeça). Em seguida, foram usadas duas cores para o preenchimento dos espaços produzidos pelo delineamento das linhas que convergem até o centro do trabalho. Sutilmente, as linhas podem ser o esqueleto e as cores a carne, que juntas constituem o corpo da intervenção. A escolha das cores, não por acaso, também está associada ao simbolismo do nascer e do morrer: o azul – a "vida" e o vermelho – a "morte". Além disso, como nos trabalhos anteriores, a cor pura e plana mantém-se como recurso visual na poética. O aspecto simbólico do acontecimento é reforçado pela inserção do horário, que é a indicação temporal de cada um desses momentos. A propósito, esse horário indica o intervalo entre o início e o término da ação intervinda, isto é, o tempo de duração exigido pela pintura em questão.

Os dois horários sinalizados também acabam lembrando a lápide de um túmulo com as marcações de "nascimento" e "falecimento". O tempo de execução da pintura torna-se duplamente importante: um por ser parte integrante do trabalho e o outro por estar devidamente indicado pelos números pintados na calçada.

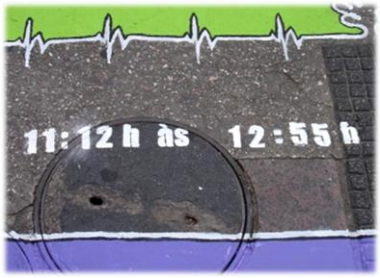
A decisão em manter o título desse trabalho em língua espanhola se deve, exclusivamente, em relação ao idioma do local onde ocorreram as ações pictóricas. O projeto – *Principio y fin* – foi repetido três vezes no evento, em diferentes locais da cidade. A primeira ação ocorreu no dia 09 de novembro, entre o intervalo das 12h18min às 13h35min (tempo de execução: 77 minutos). A segunda e a terceira ações ocorreram no dia 10 de novembro, nos seguintes horários, respectivamente: uma das 11h12min às 12h55min (tempo de execução: 103 minutos) e a outra das 14h15min às 15h27min (tempo de execução: 72 minutos).

09 de novembro de 2013
12h18min às 13h35min



Colaboração de Luana de Oliveira
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor.

10 de novembro de 2013
11h12min às 12h55min



Colaboração de Claudia Motta e Myriam Neira
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor.

10 de novembro de 2013
14h15min às 15h27min

Execução de Claudia Motta e Myriam Neira
Fonte: Foto de Myriam Neira.

Figura 37 – Sandro Bottene: *Principio y fin – la vida y la muerte* [detalhes]. 2013.
Estêncil e tinta sobre bueiros. Intervenção. Dimensão variável. Montevidéu/Uruguai.

Aqui, como na intervenção do evento arte#ocupaSM [*ver Figura 22*], a obra também se encontra sujeita ao desgaste pelas condições do tempo devido estar num espaço aberto e público. No entanto, esse aspecto, no momento, não é foco de interesse, mas sim, a temporalidade imposta pelo dualismo paradoxal: a inscrição na pintura intervinda é o seu próprio tempo de execução. Para Bachelard, "a duração não passa de um número cuja unidade é o instante" (2010, p. 39). A pintura construída representa um intervalo de tempo: o início da intervenção é pré-determinado pelo artista, enquanto o fim se dá no instante que a ação é concluída.

Ao contrário da obra *Estados Inconstantes*, que tem sua relevância visual em cada instante fazendo-se necessários o registro e a indicação do horário sobre as alterações formais, a pintura *Principio y fin* não exige o mesmo processo já que sua aparência é permanente (pelo menos durante o tempo que o pigmento da tinta estiver impregnado no chão da calçada).

A intervenção *Principio y fin* exprime um valor conceitual sobre o tempo, assim como os quadros executados pelo artista japonês On Kawara[39], que investigava questões sobre como representá-lo na pintura. Através do artifício da data, pintada a mão, ele marcava o dia em que a obra foi realizada. Conforme Staff,

> em 4 de janeiro de 1966, ele deu início à série *Hoje* de pinturas, campos monocromáticos acrescidos da data de realização. Cada pintura é alojada numa caixa de papelão feita a mão, juntamente com um recorte de jornal publicado no mesmo dia. Kawara já realizou obras semelhantes em mais de 100 países diferentes, e quando não consegue terminá-las antes da meia-noite decide por destruí-las (2009, p. 507).

Figura 38 – On Kawara: *24 de abril de 1990*. 1990.
Acrílico sobre tela. 46 x 61 cm. Série Hoje, 1996 até agora.
Coleção MoMA – Museum of Modern Art, Nova York, EUA. Fonte:
<http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3030&page_number=35&template_id=1&sort_order=1>, 2014.

[39] Artista conceitual nascido em Kariya/Japão em 1932. Faleceu em Nova York/EUA em 2014.

A indicação do intervalo temporal na intervenção *Principio y fin* sempre ocorreu na mesma data da ação, pois, caso contrário, se ultrapassasse para o dia seguinte, perderia-se o sentido de indicar o horário como a marcação das pinturas de Kawara. Durante a execução da pintura, houve uma dedicação contínua até sua conclusão, mas não uma preocupação apressada em estabelecer o horário final.

Em outro trabalho, o livro de artista denominado *Meu código artístico*[40] [*ver Anexo V*], que talvez só se aproxime da pintura pelas marcações alternadas no texto na cor laranja, aborda as mesmas propriedades temporais levantadas há pouco. A ação poética desse trabalho – ainda *in progress* – consiste de interferências visuais no decorrer da escrita de cada página do livro, com uma caneta marca-texto, sinalizando apenas as letras em sequência que correspondem à palavra “CACTO”.

Respeitando a quantidade de uma página/dia, cada lauda consta das seguintes informações: o número de vezes que a palavra “CACTO” foi encontrada, o tempo de duração, a data, o horário inicial e final da interferência e os erros (se cometidos). Dessa forma, o processo das marcações pôde estabelecer relações conceituais encontradas na pintura transitória da obra *Estados Inconstantes*, bem como com a própria intervenção *Principio y fin – la vida y la muerte*.

15 de outubro de 2014
15h12min às 15h25min
Seberi – RS/Brasil

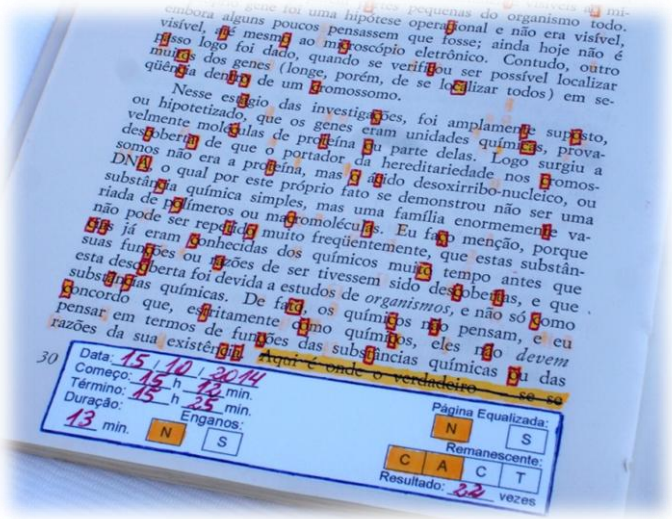


Figura 39 – Sandro Bottene: *Meu código artístico* [detalhe]. 2014.
Caneta marca-texto. Livro de Artista. 19,5 x 13 x 1,5 cm.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 28 out. 2014.

[40] Trabalho executado, até o presente momento, de 01 de setembro a 31 de outubro de 2014. Foi exibido na exposição “Livro Interferido” no Sebo Café, em Santa Maria – RS/Brasil, entre o período de 31 de outubro a 08 de novembro de 2014. Possui vínculo com o grupo de pesquisa Arte Impressa/CNPq.

Entre esses aspectos, encontra-se a temporalidade constituída também por um começo e um término nas marcações, que fazem referência ao conjunto das etapas pictóricas na instalação e ao intervalo de tempo na intervenção. No livro, constata-se que seu processo poético absorve aspectos usados na intervenção (o intervalo) e nas telas de Kawara (a data) e, além disso, apresenta o tempo transcorrido da ação (duração). Com relação à etapa da Pintura-equalizada da obra *Estados Inconstantes*, no livro, ela se desdobra quando em uma página não restam letras remanescentes: considera-se então a Página-equalizada.

Por outro lado, nesse trabalho podem ocorrer erros em virtude da atenção exigida no processo. Estes erros podem comprometer ou não o resultado final do número de vezes que a palavra "CACTO" foi encontrada, mas são admitidos como parte do processo. Cada página se torna única, singular, pois difere das demais na localização das marcações (assemelham-se ao visual de uma partitura musical). E, além disso, cada página acaba intuindo um tempo paradoxal: o que se constrói pela sequência poética das marcações e o outro que segue pela narrativa do texto original. Para Bachelard, "o mistério poético é uma androginia" (2010, p. 95). Esse caráter temporal ambivalente revela, "em vez do tempo masculino e intrépido que arremete e quebra, em vez do tempo melífluo e submisso que lastima e chora [...]" (BACHELARD, 2010, p. 95), a indefinição aparente de oposição entre as marcações poéticas e a rigidez textual. Não por acaso, o cacto é uma planta hermafrodita (monoclina), ou seja, dotado de órgãos reprodutores dos dois sexos (andrógina).

O livro por demonstrar característica portátil possibilita o seu deslocamento de um lugar para outro que, por sua vez, acarretou em ações por diversos lugares em distintas cidades e estados (por exemplo: Santa Maria – RS, Seberi – RS, Chapecó – SC, Florianópolis – SC, ...), provocando a necessidade de listar esses pontos de passagem (encontram-se indicados no topo da página).

Já em *O tempo e eu*[41] [*ver Anexo P*], outro trabalho no formato de livro de artista, o diferencial no objeto encontra-se pela construção em si (a dimensão e a estrutura foram executadas artesanalmente), ao contrário do acontece no *Meu código artístico*, que teve como base a apropriação (edição impressa). A obra constitui-se visualmente por uma caixa que, por sua vez, contém doze minilivros que narram

[41] Trabalho construído na disciplina de Trajetórias Artísticas e vinculado ao grupo de pesquisa Arte Impressa/CNPq coordenado pela professora Helga Côrrea. O livro fez parte da exposição "Livros de Artista" no Sebo Café, em Santa Maria – RS/Brasil, no dia 10 de janeiro de 2014.

eventos biográficos (cada um correspondendo a uma hora do relógio). Cada livreto contém fragmentos visuais e teóricos que se complementam, sem o intuito de estabelecer uma ordem linear entre os mesmos na apreciação. Além disso, ele apresenta um relógio no centro que marca o tempo presente (tempo-visual-dinâmico) enquanto os livretos-relógios (narrativas e memórias) marcam o tempo passado (tempo-visual-estático).

Figura 40 – Sandro Bottene: *O tempo e eu* [detalhes]. 2014.
Livro de Artista. 32 x 32 x 4 cm.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 08 dez. 2013 e 10 jan. 2014.

Com relação ao elemento pictórico, a obra apresenta centralizado, um quadro de areia pigmentada, que ao ser movimentado, faz revelar a silhueta do Cacto-símbolo: a composição faz referência à ampulheta (instrumento usado para medir o tempo). A obra propõe que cada espectador construa uma linha temporal ao observar os livretos, o que gera a possibilidade de um “jogo visual” ao interagir com o objeto. O próprio livro também mostra imagens e esboços que descrevem como foi realizado o seu processo de construção, além de outros desdobramentos secretos.

2.2 Modos de transitoriedade: a dispersão em *Miragem* e *Paciente*

A transitoriedade, aspecto mencionado nas Considerações Iniciais, nas descrições dos trabalhos e que constitui parte do título desta dissertação, é o elemento visual que caracteriza o prolongamento dinâmico da pintura. Entretanto, esse aspecto inicia sendo definido de pintura efêmera – designação inicial dada à pesquisa – e só se desloca à denominação de transitória (mesmo elas sendo palavras sinônimas) porque, no primeiro trabalho pictórico, as transformações na pintura não ocorreram em apenas um dia (a obra *Estados Inconstantes* estendeu-se por quatro dias consecutivos), pois, a qualidade de efêmero é, justamente, a curta duração. Além disso, a característica de movimento na pintura – nuanças cromáticas e alterações no estado físico – também acabou me direcionando ao adjetivo "transitivo" e, na sequência, ao verbo "transitar" (FERREIRA, 2004, p. 1.977). Assim, a denominação de transitória dada às construções pictóricas tornou-se mais apropriada em virtude do aspecto de deslocamento – dinamismo das transformações visuais – e não somente pelo fator temporal enquanto duração. Até mesmo porque, há trabalhos produzidos (acompanhados) que se estenderam por trinta dias [*ver em 2.3 Desvelamento: Série Setembro/2014*].

No entanto, vale ressaltar que há trabalhos realizados na investigação que apresentam a transitoriedade na pintura – o movimento – e que também se caracterizam como obras efêmeras[42] – pela curta duração. É o que se pode perceber/presumir em dois trabalhos: perceber em *Paciente* (instalação executada) e presumir em *Miragem* (projeto de intervenção). Essas duas obras, foco poético da abordagem nesta seção, por sua vez, levantam outro aspecto relevante sobre essas [des]construções pictóricas transitórias: os modos de transitoriedade, ou seja, de como distintos movimentos, ocasionados por mecanismos naturais ou artificiais, constroem uma determinada visualidade em cada pintura. Para Merleau-Ponty,

> não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça voltada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade (2013, p. 23).

[42] A arte efêmera é um acontecimento, uma experiência que coloca em xeque o próprio conceito de obra de arte. A arte efêmera não pode ser pendurada na parede de um museu, exatamente porque o que nela importa são os seus processos de constituição e o conceito que elabora. Para conhecer esse tipo de arte, temos que recorrer aos registros fotográficos, aos projetos dos artistas e aos textos que descrevem os acontecimentos e as experiências (ITAÚ CULTURAL, 2013).

A partir dessa particularidade intrínseca da pintura, a visibilidade, é que a proposta do trabalho *Miragem* [*ver Anexo O*] foi elaborada, mesmo ele sendo transitório e, diga-se de passagem, efêmero. O projeto consiste em tornar algo visível, como a relação de uma visão enganosa no deserto que se destina a desaparecer, sendo engolido pelas águas do mar. Essa intervenção, que ainda se encontra no "papel" (digital), constitui-se de uma construção pictórica a ser realizada em uma praia. A representação da silhueta sobre a areia, nesse caso, em positivo (devido à dimensão) seria, hipoteticamente, desmanchada pela ação do vai e vem das ondas.

Figura 41 – Sandro Bottene: *Miragem*. 2013.
Projeto de intervenção. Digital. Colaboração: Marcos Cichelero.
Fonte: Arquivo pessoal, manipulação em: 28 nov. 2013.

A composição, nesse trabalho, não apresenta uma contenção como as caixas de vidro usadas na instalação *Estados Inconstantes*, o que permite o desdobramento da pintura. Em vista disso, a semelhança entre as duas produções ocorre na etapa de Pintura-montagem, pois na sequência, a etapa de Pintura-apagamento poderia ser caracterizada por uma dispersão ou, para ser mais exato, pela despigmentalização da construção: uma *despintura*[43]. E, através da permanente

[43] Termo usado pela artista Claudia Tavares (1967) em um de seus trabalhos [*ver em 2.3 Desvelamento: Série Setembro/2014*].

remoção do pigmento impregnado na areia, pelas ondas do mar, a pintura seria completamente desfeita (talvez sem vestígios[44]), o que nesse caso, nos levaria a relacionar com o estágio de Pintura-equalizada, compreendendo a etapa da construção *despintada* (dissolvida).

Nessa construção pictórica, a inserção dos espinhos na silhueta seria inapropriada pelo risco de ferimentos no local. O mecanismo (natural) que gera a transitoriedade da pintura, ou seja, o vai e vem das ondas, não pode ser ajustado/controlado pelo artista como no mecanismo hospitalar de gotejamento acoplado às caixas de vidro na obra *Estados Inconstantes*. Assim, a ação de *despintura* na construção leva em consideração as condições do ambiente e os fatores climáticos, o que pode retardar ou acelerar o processo poético.

O projeto *Miragem* compartilha aproximações com as inscrições geométricas realizadas na areia por Andres Amador[45], principalmente, no que se refere ao horário de execução que precisa ser finalizado antes da maré subir. Segundo Affonso, "com o auxílio do *Google Earth*, Andres escolhe os locais e aproveita as fases de lua cheia para trabalhar durante a maré baixa até completar as obras" (2013). O artista, que utiliza ferramentas de jardinagens (rastelo) para desenhar, faz estudos preliminares e esboços em um caderno.

Figura 42 – Andres Amador: *Cracks*. 2008.
Desenhos sobre areia. Ocean Beach, San Francisco, EUA.
Fonte: <http://andresamadorarts.smugmug.com>, 2014.

[44] Esse aspecto será retomado na última seção desse capítulo [*ver em 2.4 Ciclo pictórico: exposição Entre a vida e a morte*].

[45] Artista americano nascido em San Francisco, estado da Califórnia/EUA em 1971.

Já no trabalho *Paciente* [*ver Anexo T*], uma instalação desenvolvida em meio ao depósito de um ferro-velho[46], o modo de transitoriedade deu-se de forma artificial e com o mesmo mecanismo hospitalar – solução e equipo – usado na instalação *Estados Inconstantes*. Além disso, o processo pictórico desenvolveu-se com um tempo mais curto (aproximadamente duas horas) em relação à duração em *Estados Inconstantes* (por quatro dias) e à previsibilidade do projeto *Miragem* (um dia).

O planejamento da construção poética, no entanto, ocorreu um dia antes da execução da Pintura-montagem. Ao transitar pelo espaço à procura de inspiração, a concepção da ideia veio à tona quando foi avistado um espaço destinado às ferragens hospitalares. Uma amálgama entre os trabalhos anteriores e a experiência profissional em local similar (o farmacêutico) fundiu-se no acaso que, segundo Ostrower, "parecem ocorrer num momento exato de vida, momento por vezes decisivo na realização de certos objetivos" (2013, p. 23). A partir daí, o processo adquiriu força conceitual passando a ser desenvolvido mentalmente.

Através de uma maca (cama de ferro) que se fazia presente ali e da inserção de outros acessórios encontrados próximos do local, um "novo espaço" foi sendo construído dentro do ferro-velho: "um quarto de hospital". Agregado a isso, outra memória regressou para contribuir com o trabalho: as recordações do abate de animais que meu pai fazia embaixo de árvores, relatado nas Considerações Iniciais [*ver em Reminiscências*], que serviu de referência espacial para situar geograficamente a instalação que a princípio ainda não tinha título. A localização da instalação abaixo da árvore produziu uma analogia com o gado que era alçado e abatido no local. E, esse aspecto foi reforçando pelo mecanismo hospitalar que deixava a solução (pigmento na cor vermelha) gotejar sobre a superfície da maca (como sangue).

Com relação à primeira etapa da construção pictórica, a Pintura-montagem ocorre através do mesmo método que seria empregado no projeto *Miragem*: uma silhueta em forma positiva através de pigmento e estêncil. Essa pintura sobre o metal não demonstrou precisão no contorno da forma em relação aos outros Cactos-símbolos apresentados nos trabalhos em que a areia serviu de suporte. A imagem do cacto, bem como a organização dos demais elementos visuais que simulam o

[46] Residência Artística "Metalteca" realizada de 28 a 31 de julho de 2014, na Sucata e Recicladora de Metais em Santa Maria – RS/Brasil, envolvendo os participantes do grupo de pesquisa Momentos-Específicos coordenado pela professora Rebeca Lenize Stumm.

ambiente hospitalar acabaram remetendo a alguém em “tratamento” ou ainda, a alguém “entre a vida e a morte”. Essa referência se dá pelo mecanismo com a solução que lembra uma transfusão de sangue a um paciente, o que a propósito foi motivo para gerar o título da obra.

Figura 43 – Sandro Bottene: *Paciente* [detalhes]. 2014.
Pigmento sobre maca e mecanismo hospitalar. Recicladora de Metais, Santa Maria – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 31 jul. 2014.

Depois de finalizada a primeira etapa do processo pictórico (Pintura-montagem), inicia-se o processo que consiste no apagamento da forma simbólica do cacto. Tanto aqui, como na intervenção *Miragem*, não há uma contenção para que ocorra a segunda etapa da pintura da mesma forma como acontece dentro das caixas de vidro. O processo do gotejamento da solução, que desfaz a silhueta do cacto, acaba gerando outra visualidade. A transformação visual pela dispersão do pigmento sobre a superfície do metal desdobra o Cacto-símbolo e altera sua aparência para outra: a de um “paciente” que “repousa” na maca e está em estado de tratamento. “Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de significações mudas” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 28). A [des]construção pictórica em questão não exalta nenhum ruído do drama do “paciente”, mas a ação visual do que se vê a torna sensível e suficiente para completar a situação poética apresentada na pintura.

Consideradas as etapas pictóricas da obra *Estados Inconstantes*, a instalação *Paciente* não apresenta o mesmo processo sequencial. Não há uma Pintura-equalizada, mas uma Pintura-apagamento-tingimento que desdobra a forma concebida na Pintura-montagem. A ação da transitoriedade conclui-se quando a solução se esgota. O que resta da pintura é uma mancha na superfície do metal que irá sobreviver enquanto a maca existir no local ou até que aconteça o desgaste provocado pelas interferências climáticas no ambiente (vento, sol, chuva, etc.).

Um dos trabalhos de Adriana Varejão[47], *Extirpação do mal por overdose*[48], apresenta todos os elementos retratados na obra *Paciente*. O emprego do mecanismo hospitalar, a dispersão da tinta que desfaz a representação inicial e o predomínio monocromático, com o diferencial da ação pictórica ocorrer na vertical.

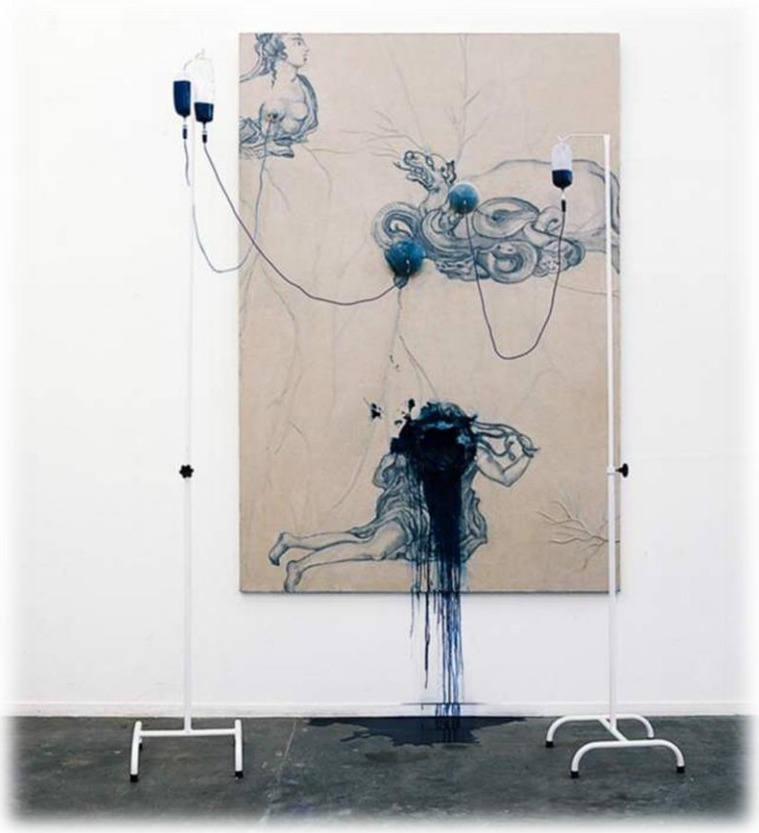


Figura 44 – Adriana Varejão: *Extirpação do mal por overdose*. 1994.
Óleo sobre tela e objetos. 270 x 150 cm (tela) / 220 x 40 x 40 cm (suportes).
Série Irezumis. Coleção particular.
Fonte: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>, 2014.

[47] Pintora nascida no Rio de Janeiro – RJ/Brasil em 1964.

[48] A obra integra o conjunto da Série "Extirpação do mal" composta por 5 instalações: por Incisura, por Revulsão, por Punção, por Curetagem e por Overdose. Foi produzida pela artista para a participação na "XXII Bienal Internacional de São Paulo" em 1994.

Sobre a obra em questão, Cerqueira enfatiza que,

> assim como a pintura se abre para o espaço externo à obra, também acolhe instrumentos apropriados à transfusão, como os suportes para o soro de tinta que promove a cura, talvez da própria pintura e as questões de seu tão propagado fim. A tinta faz aparecer e desfigura, enquanto a narrativa [...] se fragmenta na hibridização entre a pintura e a instalação (2008, p. 214).

Essa hibridização analisada na obra de Adriana Varejão também pode ser percebida como processo em *Paciente*. A pintura deixa o plano bidimensional inicial do Cacto-símbolo e passa a transitar pelo próprio suporte. A dispersão do pigmento na superfície de metal da maca – "tela" – desdobra a ação para o espaço tridimensional e no entorno. A transitoriedade da pintura acaba se relacionando com o lugar, pois as ferragens também estão ali de passagem até serem recicladas. A passagem desses metais e a [des]construção da pintura se revelam "entre a vida e a morte".

Figura 45 – Sandro Bottene: *Paciente* [processo]. 2014.
Pigmento sobre maca e mecanismo hospitalar. Recicladora de Metais, Santa Maria – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 31 jul. 2014.

2.3 Desvelamento: *Série Setembro/2014*

O uso da palavra "desvelamento" (FERREIRA, 2004, p. 665), que deriva do verbo "desvelar", nesta dissertação, possui o significado de zelar, de cuidar ou de se fazer presente para acompanhar a transitoriedade dos trabalhos. Por outro lado, por ter dupla significação, ela também pode expressar o sentido de revelar, de descobrir ou de conhecer, o que não deixa de estar intrínseco em toda poética da obra, mas não é o caso, nem o foco da discussão aqui.

A propriedade em desvelar a poética foi uma característica constante em todos os trabalhos produzidos, desde a troca do mecanismo hospitalar na obra *Estados Inconstantes* (que exigiu o acompanhamento de hora em hora por quatro dias) até a instalação *Paciente* (relatada a pouco). No entanto, essa ação de acompanhar o trabalho se fez "desvelada" – no outro sentido: revelada/descoberta – somente na intervenção *Demarcação* [*ver Anexo S*]. Antes disso, o processo era realizado, mas não se tinha a consciência de sua necessidade como parte da poética. Acreditava-se que a constante presença diante da obra se dava apenas em função dos registros fotográficos para capturar a transformação das [des]construções pictóricas, embora que isso também seja relevante e faça parte da ação do processo.

14 de junho de 2014

Figura 46 – Sandro Bottene: *Demarcação* [detalhes]. 2014.
Pigmento sobre cacto. São Martinho da Serra – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 14 jun. 2014.

O trabalho *Demarcação* foi uma intervenção realizada em vários locais na cidade de São Martinho da Serra[49] – RS/Brasil e constituiu-se em demarcar com tinta em spray, nas cores azul e vermelha, os Cactos-planta encontrados ao acaso.

[49] Residência Artística "...1777...2014...", realizada de 13 a 15 de junho de 2014, que propôs ações poéticas levando em conta a linha traçada pelo Tratado de Santo Ildefonso (1777) que definia nesse lugar a fronteira de terras entre Portugal e Espanha. O evento foi organizado pelo grupo de pesquisa Momentos-Específicos.

Essa cobertura de pigmento, por sua vez, supunha a demarcação atual que poderia indicar os limites ou intuía pertencimentos entre as distintas nações (Portugal e Espanha), além de levar em consideração a proposta da residência sobre fronteiras.

A ideia para essa intervenção, no entanto, deu-se anteriormente ao evento, quando foram realizados alguns testes para verificar a capacidade de impregnação do pigmento sobre a planta natural. Para realizar essas amostragens, foram usados os cactos do meu jardim em minha residência (Seberi – RS). Simultaneamente, esses testes serviram de material para o trabalho intitulado de *Purificação* [*ver Anexo R*]. Nos registros fotográficos[50], a solução denominada de "SORO ANTICACTO[51]", cria a alusão da ação de decomposição formal do cacto relacionando o processo com o que é executado no Cacto-símbolo da pintura sobre a areia.

Figura 47 – Sandro Bottene: *Purificação*. 2014. Fotografia.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 03 jun. 2014.

Com relação ao aspecto visual de pigmentação da planta e em virtude de os testes terem sido bem sucedidos, a ação de intervir ocorreu na residência artística conforme fora planejado: demarcar pontos da cidade, através da pintura nos cactos, estabelecendo possíveis limites poéticos ou fronteiras fictícias. Esses locais eram,

[50] Uma dessas fotografias foi selecionada e serviu para participar do "20º e 21º Intercâmbio Internacional de Miniarte" que aconteceu, respectivamente, em Porto Alegre e Gramado – RS/Brasil.

[51] O termo "ANTICACTO" foi usado na Qualificação do Mestrado, realizada em 28 de abril de 2014, para denominar a silhueta (Cacto-símbolo) que era produzida nas [des]construções pictóricas sobre areia.

geralmente, selecionados por constar alguma sinalização, como placas de pontos turísticos, de ruas ou por se tratar de uma referência na cidade.

Contudo, em meio a uma discussão com o grupo de pesquisa, foi questionado o aspecto sobre a visualidade da proposta, pois na instalação *Estados Inconstantes*, eu estava sempre acompanhando a transformação da pintura e trocando o mecanismo da solução líquida que era gotejada: o cuidado na poética. E, na intervenção *Demarcação*, esse zelo não se concretizou, pois, após a pigmentalização (pintura) dos cactos, o processo não foi mais desvelado.

A partir desse descuido, da falta de acompanhamento do processo de despigmentalização na planta (desgaste da cor) em *Demarcação*, foi realizada uma nova tentativa através da *Série Setembro/2014* [*ver Anexo U*]. Segundo Merleau-Ponty, "só sabemos que existem erros porque temos verdades, em nome das quais corrigimos os erros e os conhecemos como erros" (1994, p. 396). Com essa constatação, foi possível corrigir a carência da presença de um desvelador e, além disso, planejar com mais detalhes todo o desenvolvimento do novo processo.

E, por abordar o aspecto de planejamento, percebeu-se que o desvelamento do processo pictórico exige também a preparação e a organização prévia de como irá acontecer o percurso das [des]construções transitórias. Nessa empreitada, estipulou-se que o trabalho seria acompanhamento por um mês. A escolha de "Setembro" levou em conta a disponibilidade de poder, em um determinado horário, estar presente no local da intervenção para visualizar as alterações cromáticas, ou seja, a despigmentalização da planta, bem como proceder aos registros fotográficos da ação. Para Merleau-Ponty, "o tempo supõe uma visão sobre o tempo. [...] Portanto, o tempo não é um processo real, uma sucessão efetiva que eu me limitaria a registrar. Ele nasce de *minha* relação com as coisas" (1994, p. 551). Assim, com a *Série Setembro/2014*, foi construído um intervalo temporal composto por instantes diante do trabalho. E, diferente da percepção do tempo de duração dos trinta dias do mês em questão, o trabalho acabou se desdobrando em outro tempo, o tempo poético através da minha presença com a obra.

Sobre essa experiência de desvelamento na arte, Bourriaud diz que "já não se pode considerar a obra contemporânea como um espaço a ser percorrido. [...] Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada" (2009, p. 20-1). Pode-se dizer que o tempo de acompanhamento foi um período de vivência, de desacomodação, de compromisso,

de beleza, de visualidade, de paciência e de transformações. Em cada momento foi possível perceber e conviver com as adversidades climáticas[52], com as diferentes luminosidades e com o próprio crescimento da planta (outra transformação visual).

Figura 48 – Sandro Bottene: *Série Setembro/2014* [processo]. 2014.
Pigmento sobre Cacto. Residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 01 a 30 set. 2014.

[52] Em alguns dias do mês ocorreram momentos com fortes rajadas de vento e intensas pancadas de chuva.

A *Série Setembro/2014* compõe-se por três etapas pictóricas [?][53]: a primeira pela Pintura-montagem quando o Cacto-planta se torna suporte e aparência da poética (recoberto de pigmento). A segunda pela Pintura-apagamento, compreendendo o desgaste da cor através das condições climáticas no ambiente. E, por fim, não há uma Pintura-equalizada, mas sim, uma Despigmentalização (quando a planta não apresenta mais, em sua aparência, resíduos da cor da tinta).

A intervenção foi dividida em duas fases: azul e vermelha (quinze dias de duração em cada uma delas). O horário determinado para o desvelamento compreendeu-se entre as 12h e as 13h, conforme está indicado junto aos registros (intervalo escolhido: distante de compromissos). O mecanismo da transitoriedade da obra – interferências climáticas – não pode ser controlado pelo artista, assim como no projeto *Miragem*, pois independe de sua vontade (a não ser que o pé de cacto fosse "coberto/protegido" para retardar a ação de despigmentalização).

Em um dos trabalhos da artista Claudia Tavares[54], ela apresenta justamente essa relação da despigmentalização: a *despintura*. A ação que leva o mesmo título – *(des)pintura* – e que lembra o movimento de uma performance, segundo a artista (informação verbal)[55], foi realizada no dia 12 de setembro de 2011, entre 11h e 12h. O trabalho constitui-se da ação de "des-pintar" a parede (o local é a cozinha de seu apartamento que foi construído na encosta de uma pedra e, com isso, favorece a infiltração de umidade). Os registros fotográficos foram capturados através de uma câmera num tripé disparados pelo *timer* da máquina.

A visualidade do trabalho se dá pela retirada da tinta de uma superfície: no caso da artista a parede e na minha poética o cacto, que perde o pigmento. No entanto, em *(des)pintura* a desconstrução pictórica revela outra construção: a cor por detrás da camada de tinta branca. "A transitividade, tão antiga quanto o mundo, constitui uma propriedade concreta da obra de arte. Sem ela, a obra seria apenas um objeto morto, esmagado pela contemplação" (BOURRIAUD, 2009, p. 36). A transitoriedade no trabalho da artista ocorre por seus gestos e a duração pela velocidade que os mesmos dão sequência na remoção da tinta através da espátula.

[53] Talvez se pudesse considerar apenas duas, já que a última se caracteriza pela ausência do pigmento, o que difere da etapa Pintura-equalizada visualizada na obra *Estados Inconstantes*.

[54] Artista visual nascida no Rio de Janeiro – RJ/Brasil em 1967. Mestre em Linguagens Visuais (2005/UFRJ), atualmente é doutoranda em Processos Artísticos Contemporâneos (UERJ).

[55] Em entrevista concedida ao autor na UDESC (Bloco Artes Visuais), Florianópolis – SC/Brasil, em 09 de outubro de 2014.

Figura 49 – Claudia Tavares: *(des)pintura*. 2011.
Impressão em papel de algodão com pigmento mineral. 110 x 70 cm. Edição de 7 + PA.
Fonte: <http://www.claudiatavares.com/trabalhos/102>, 2014.

Com relação ao seu próprio trabalho, a artista argumenta que,

> se pintar significa essencialmente adicionar tinta a uma superfície, despintar indica a ação contrária: retirar tinta de uma superfície. Em (*des)pintura*, a massa branca pintada se estufa e se desgruda da parede, me provocando a escavar o plano em busca do que estará por detrás dele. Enquanto removo com a espátula a tinta ressecada, descubro mundos imaginários guardados na parede da minha própria casa. Vestígios aparecem revelando uma espécie de pintura rupestre que se apresenta a cada remoção de tinta com a espátula. Mas o que se revela não são inscrições decifráveis, são restos que respiram. Tento desvendar o ritmo dessa respiração relacionando-o com o movimento do meu próprio corpo. Ao final dessa operação, me defronto com a formação de uma nova paisagem. Uma paisagem ao avesso (TAVARES, informação verbal[56]).

Na *Série Setembro/2014*, com o final da ação, também surge uma nova paisagem, os cactos se alteraram em tamanho e forma, pois enquanto o pigmento era desgastado, a planta crescia e ocupava outros espaços. Durante o desvelamento, em relação aos registros fotográficos, procurou-se enquadrar o mesmo ângulo, mas nem sempre isso foi possível. A impregnação do pigmento

[56] Em apresentação proferida no Laboratório de Fotografia (Bloco Artes Visuais) da UDESC, Florianópolis – SC, em 09 de outubro de 2014.

entre as fases não apresentou a mesma duração: na azul o processo de perda da cor ocorreu mais rápido e na vermelha mais lenta (em virtude da interferência provocada pelas chuvas).

Figura 50 – Sandro Bottene: *Série Setembro/2014* [detalhe dos postais]. 2014.
Pigmento sobre Cacto. Residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 17 e 24 set. 2014.

Paralelo a esse processo de desvelamento, foram construídos postais[57] no mesmo dia de cada um dos registros do mês (com exceção de sábados e domingos) e, após a impressão, postados no correio. Nesses postais, além da imagem do cacto, foram inseridas marcações temporais e informações do ambiente no momento do registro, como temperatura e condições climáticas do tempo. “Hoje, o que estabelece a experiência artística é *a co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja afetiva ou simbólica” (BOURRIAUD, 2009, p. 80). Essa minha experiência poderá ser transferida ao público no dia do evento e, talvez se crie outra percepção, quando alguém estiver diante das fotografias e acompanhar o processo da obra. Dessa forma, será construído outro tempo poético, diferente da percepção temporal por mim experimentada.

2.4 Ciclo pictórico: exposição *Entre a Vida e a Morte*

A caracterização da poética como um ciclo pictórico remonta à obra *Estados Inconstantes*. A [des]construção transitória na época foi “interrompida” e só seria

[57] Esses postais, 22 no total e 11 de cada fase, fazem parte da exposição internacional “Arte Postal & Natureza” que será realizada de 20 a 25 de abril de 2015 no CAL, prédio 40, UFSM, Santa Maria – RS/Brasil.

"concluída" com sua reedição na exposição *Entre a vida e a morte*[58] [*ver Anexo X e Y*]. Considera-se a pintura "interrompida" quando a obra, em 2013, foi desmanchada e a imagem do Cacto-símbolo desapareceu e "concluída", em 2014, porque foi possível visualizar, posteriormente a etapa Pintura-equalizada, outros estágios ou fenômenos físicos do processo pictórico – denominado então, a partir desse ponto, de *ciclo pictórico*. Essa constatação, de perceber o que não fora percebido na primeira vez, de que a pintura ainda poderia se estender depois da etapa da Pintura-equalizada, só se sucedeu em virtude do tempo de duração em sua nova apresentação – trinta dias – que ultrapassou os quatro constituídos em "Sem Norte".

Em vista dos novos resultados "descobertos", optou-se por tratar desse aspecto a partir dessa seção, e não no primeiro capítulo, porque a percepção não se deu na obra *Estados Inconstantes*, e sim na exposição *Entre a vida e a morte*. No entanto, essa última parte da dissertação não pretende se limitar apenas na descrição do evento, que tem em seu título uma referência à pintura que ganha "vida" com a ação da transitoriedade dada pelas transformações visuais e pelas mudanças de estados físicos de cada [des]construção pictórica e "morre" quando tais aspectos são cessados, mas de indicar outras percepções. Dentre elas destacam-se: a construtividade, a cor e, consequentemente, o ciclo pictórico.

Com relação ao caráter da construtividade, na poética das [des]construções pictóricas transitórias, tomo por base as considerações de Oiticica que diz que são

> construtivos os artistas que fundam novas relações estruturais, na pintura (cor) e na escultura, e abrem novos sentidos de espaço e tempo. São os construtores, construtores da estrutura, da cor, do espaço e do tempo, os que acrescentam novas visões e modificam a maneira de ver e sentir, portanto os que abrem novos rumos na sensibilidade contemporânea, os que aspiram a uma hierarquia espiritual da construtividade da arte (2009, p. 88).

Em minhas obras, que tratam da pintura, isso ocorre no tempo de duração, no modo de transição e na constituição material/visual. Assim, o sentido de construtividade em minha poética, como nas colocações do artista[59], se dá quando

[58] Exposição realizada de 13 de novembro a 15 de dezembro de 2014, na Sala de Exposições Java Bonamigo, em Ijuí – RS/Brasil. A proposta levava em conta as [des]construções pictóricas transitórias apresentando registros fotográficos referente aos experimentos e instalações com modos de transitoriedade distintos.

[59] Hélio Oiticica - Pintor, escultor e artista performático nascido no Rio de Janeiro – RJ/Brasil em 1937. Faleceu na mesma cidade em 1980.

se exige do espectador um novo posicionamento e um acompanhamento que gera a construção de um olhar sensível perante o arranjo que compõe o ciclo da obra. Nota-se, por sua vez, uma dualidade na percepção da obra em aspectos de temporalidade: uma vivida pelo artista e todo processo realizado para a constituição do trabalho e outra por parte do público que acompanha o desdobrar da pintura.

Para Oiticica, a construtividade, descrita em *Esquema geral da Nova Objetividade*, pode ser caracterizada pela "1: vontade construtiva geral; 2: tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3: participação do espectador (corporal, táctil, visual, semântica etc.); [...]" (2010, p. 111). Em uma dessas estruturas, o *B32 Bólide Vidro 15*, ele introduz o conceito de "campo táctil-sensorial" (OITICICA, 2010, p. 115). A obra apresenta a estrutura da cor no espaço. "Ocorre então a expressão estrutural da cor, como um fenômeno puramente estético, em suas formas variadas (como pintura ou como pigmento) e como um 'sistema total', que sintetiza todos os elementos estético visuais" (HERMANN, 2009, p. 242). O objeto convida o espectador a manipular os sacos de pigmentos, proporcionado uma experiência pictórica que vai além da visualidade da "pintura".

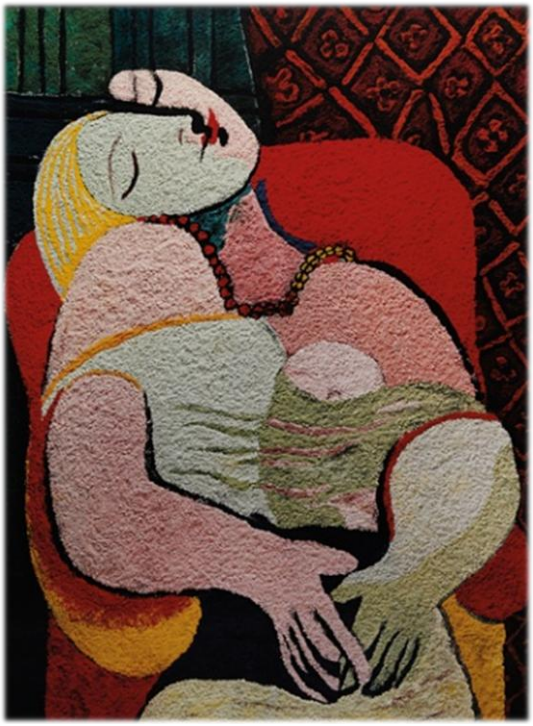


Figura 51 – Hélio Oiticica: *B32 Bólide Vidro 15*. 1966.
Vidro e sacos com pigmento. 46 x 36 cm, 152 cm de diâmetro.
Fonte: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>, 2014.
Figura 52 – Vik Muniz: *O sonho, a partir de Picasso*. 2006.
Série Imagens de pigmento. Cópia fotográfica. Fonte: LAGO, 2009.

Outra percepção relevante e curiosa nas [des]construções pictóricas é justamente a definição da cor. A respeito desse aspecto, o artista Vik Muniz[60] realizou uma série de *imagens de pigmento* em 2006. Discutindo essa qualidade visual implicada nas reproduções de obras de grandes mestres, ele acabou construindo pinturas temporárias com pigmento em pó que depois eram fotografadas (característica da sua poética: montar, fotografar e desmanchar a imagem). Para o artista,

> cor – a noção de cor – é algo indefinido, indefinível... Difícil pensar em um conteúdo de apreensão mais problemática. [...] Não existe memória para cor, e creio mesmo que um matiz jamais se repita, pois raramente se repetirá uma luz – aquela determinada incidência, aquela circunstância específica em que a luz deitou sobre a superfície (MUNIZ, 2009, p. 568).

Assim, ocasiona-se uma série de distintos valores cromáticos em seu processo poético com base na pintura original: uma pela Pintura-montagem com o pigmento em pó, outra na fotografia e infinitas possibilidades em cada nova reprodução.

Nas obras transitórias, a cor que predomina nas [des]construções pictóricas gira em torno da vermelha, com algumas produções em azul. No entanto, ao visualizar as fotografias – que já apresentam um valor cromático diferente da pintura física/original – percebe-se que o vermelho ou o azul se desdobram em tantas outras variações. O aspecto cromático do qual estou tratando fica visível – é percebido – pelas diferentes nuanças registradas em uma única pintura [*ver Figura 56*]. Essas alterações da tonalidade visual devem-se à luminosidade, mas, acima de tudo, levam em conta os fenômenos físicos que compõem o ciclo pictórico, ou seja, a mudança de um estado para outro. Por exemplo: a passagem da pintura sólida para o estado líquido e, assim por diante. Assim, surge o questionamento: o que é vermelho nas minhas pinturas?

Deixando a questão sem resposta, como uma "ferida aberta", retorno ao discurso da exposição *Entre a vida e a morte*. A propósito, sua organização espacial procurou estabelecer uma relação conceitual com o título e, assim, "transformar" cada [des]construção pictórica em um "paciente" em estado de tratamento. Para tanto, as obras foram dispostas no local remetendo ao espaço hospitalar – o que já

[60] Fotógrafo e pintor, o artista nasceu em São Paulo – SP/Brasil em 1961. Atualmente vive nos Estados Unidos, mas trabalha tanto em Nova York quanto no Rio de Janeiro.

se intui só pela presença dos mecanismos de gotejamento – sugerindo as "macas" da enfermaria organizadas uma ao lado da outra, separadas por uma divisória.

Nessa disposição simbólica, encontra-se a reedição da obra *Estados Inconstantes* em dimensão menor (5 x 36 x 36 cm), consta a inédita *Siameses* [*ver Anexo Q*] e outra versão de *Colônia*[61] [*ver Anexo W*] – sem inserção dos espinhos.

Figura 53 – Sandro Bottene: *Entre a vida e a morte* [detalhe]. 2014.
Instalação. Sala de Exposições Java Bonamigo, Prédio J, Sala 1, Ijuí – RS/Brasil.
Fonte: Foto de Paulo Ernesto Scortegagna em: 13 nov. 2014.

A proposta *Siameses*[62] (dimensão de 5 x 25 x 38 cm na exposição, menor que a obra "teste") consiste de todo o procedimento descrito na Pintura-montagem da obra *Estados Inconstantes*. O diferencial se dá com a duplicação da silhueta do cacto e pela simultaneidade, na obra, de duas cores – no caso azul e vermelho. Na etapa da Pintura-apagamento criam-se nuanças cromáticas que mesclam as duas cores primárias, que compõem a pintura inicial, transformando-as em uma secundária: a violeta. Nessa obra, os mecanismos hospitalares de gotejamento (situados em cada silhueta) devem ser acionados ao mesmo tempo para gerar o efeito cromático da proposta. Na sequência, a Pintura-equalizada obedece ao mesmo processo padrão.

[61] Obra apresentada pela primeira vez na exposição "Objetos Poéticos", realizada de 05 a 28 de novembro de 2014, na Sala Iberê Camargo – MASM, Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria – RS/Brasil. O projeto foi desenvolvido em 2013, na disciplina de Ação e Reflexão no Contexto da Arte Contemporânea.

[62] A obra foi executada previamente, como "teste", em 13 de fevereiro de 2014. O título leva em conta a união das duas silhuetas, em reflexo/opostas, representadas pelas extremidades do Cacto-símbolo.

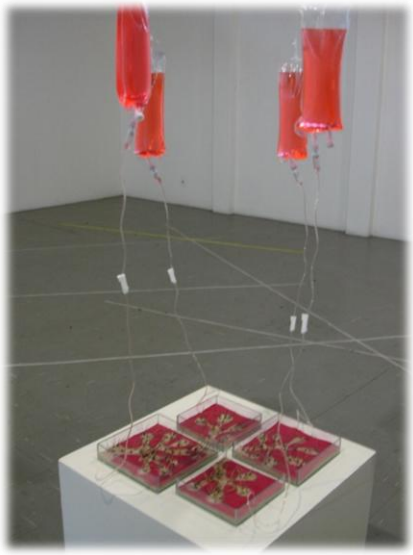


Figura 54 – Sandro Bottene: *Siameses*. 2014.
Areia, pigmento, espinho, caixa de vidro, mecanismo hospitalar e solução. 7 x 60 x 40 cm.
Cactário Cactu'san, residência do artista em Seberi – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 13 fev. 2014.
Figura 55 – Sandro Bottene: *Colônia*. 2014.
Areia, pigmento, espinho, caixas de vidro, mecanismo hospitalar e solução. Dimensão variável.
Sala Iberê Camargo – MASM, Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 03 nov. 2014.

Com relação à obra *Colônia*, sua estrutura consiste de um arranjo composto por mais de uma caixa de vidro. Estas são organizadas próximas umas das outras para compor a silhueta do Cacto-símbolo – fragmentada através dessas "janelas" – e que, por sua vez, delimitam a ação das etapas pictóricas. O título da obra faz referência ao modo como algumas espécies do Cacto-planta se multiplicam e crescem (como as colônias dos corais no fundo mar). No trabalho, cada caixa se constitui como uma [des]construção pictórica transitória independente. A estrutura, que nesse trabalho foi composta por apenas quatro recipientes (o projeto original constava de nove), não impõe um limite na quantidade de caixas para a divisão da imagem. Além disso, em cada contenção de vidro, onde ocorre o processo pictórico, se faz necessário um mecanismo de irrigação.

Pode-se inferir que o trabalho consiste na divisão/multiplicação de quatro eventos da obra *Estados Inconstantes*. Todos os procedimentos baseiam-se nela. A dessemelhança nesse projeto encontra-se na pluralidade de ações que, embora aconteçam (ou não) simultaneamente (dada pelo acionamento do gotejamento da solução), não possuem uma sincronia no tempo de transformação. Cada pintura – caixa – possui uma duração singular que proporciona o "jogo de ações" visuais e de

ordem sequencial da obra. Assim, a instalação pode se caracterizar por no mínimo dois tipos de duração: uma individual, representada, respectivamente, pelo intervalo de cada caixa (o processo também varia de acordo com a dimensão) e, outra coletiva, composta pelo tempo total da instalação em si (formada entre a primeira e a última ação pictórica).

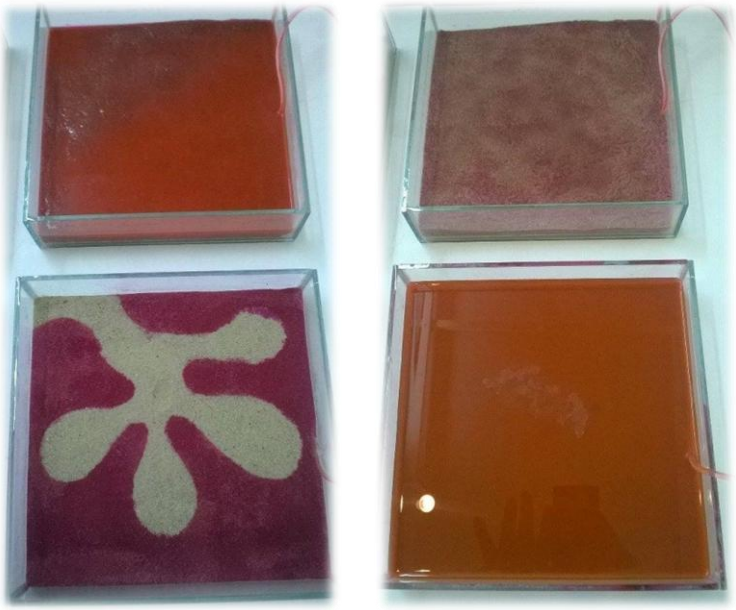


Figura 56 – Sandro Bottene: *Colônia* [processo]. 2014.
Areia, pigmento, caixas de vidro, mecanismo hospitalar e solução. Dimensão variável.
Sala de Exposições Java Bonamigo, Prédio J, Sala 1, Ijuí – RS/Brasil.
Fonte: Fotos de Carol Paz em: 18 nov. 2014.

A respeito das distintas ações pictóricas descritas no primeiro capítulo [*ver em 1.1 O processo poético ou a poética em processo: Estados Inconstantes*], a poética era caracterizada por três etapas: Pintura-montagem, Pintura-apagamento e Pintura-equalizada. No entanto, a partir das obras [re]apresentadas na exposição *Entre a vida e a morte*, constatou-se que o conjunto das ações transitórias se compõe de um ciclo e que esse vai além dos três estágios já conhecidos.

Na verdade, o que se sucede na pintura são novos fenômenos naturais, mas que não deixam de ser relevantes enquanto parte da poética. Esses fenômenos físicos acontecem quando a etapa de apagamento da silhueta se dá por completa e atinge o estado de Pintura-equalizada (a pintura líquida da [des]construção se apresenta sem gradações visuais). A partir daí, através do acompanhamento, duas etapas, que até então eram desconhecidas, são percebidas. Uma delas, que

denomino de Pintura-evaporação (favorecida por conter álcool em sua composição), consiste da dissipação da solução líquida da caixa de vidro até restar somente matéria sólida. E, a outra que, por sua vez, chamo de Pintura-residual [*ver Figura 58*] compreende, justamente, o que resta do ciclo pictórico: a areia, o pigmento misturado a ela e os espinhos se inseridos. Com o término dessa última etapa, percebe-se que o ciclo pictórico da poética, pelo menos até o presente momento, marca então um "retorno" ao início do estágio, ou seja, o da Pintura-montagem, quando esse também se apresentava visualmente pelos mesmos materiais.

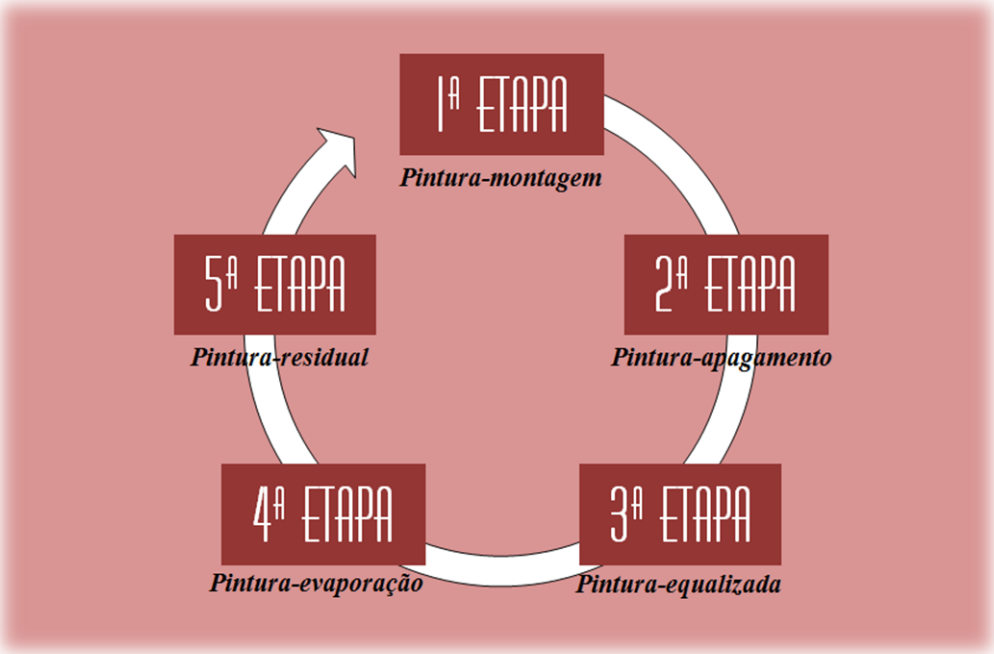


Figura 57 – Sandro Bottene: *Diagrama 3: ciclo pictórico.* 2015. Digital.

Contudo, sobre o "jogo de ações" visuais na obra *Colônia*, que a estrutura proporciona e já mencionado anteriormente nesta seção, pode-se visualizar por meio da *Figura 56*, na qual cada unidade da instalação que forma a "colônia de vidro" encontra-se em um determinado estágio do ciclo pictórico. Assim, enquanto um dos recipientes ainda apresenta a etapa da Pintura-montagem, outro mostra a Pintura-equalizada, outro a Pintura-evaporação e em outro a Pintura-residual. Por outro lado, a dissintonia pictórica de cada "pintura", com relação ao conjunto da obra, acaba oferecendo um espetáculo visual "mais completo" ao espectador para desvelar – tanto no sentido de acompanhar quanto de descobrir – o ciclo processual que compõe a respectiva poética investigada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar em conclusão no sentido intrínseco de fim, talvez não seja a forma mais apropriada para encerrar o discurso de uma investigação. Por isso, nessas últimas colocações, são ressaltadas algumas considerações relevantes sobre o percurso da poética, apresentado nesta dissertação, e também são levantados outros aspectos que se encontram pouco aprofundados e que, por sua vez, podem sinalizar vestígios para uma provável continuidade da pesquisa.

Com relação à proposta sobre as [des]construções pictóricas transitórias, foco da abordagem na escrita e nas práticas artísticas, percebe-se que, assim como o desdobrar do ciclo pictórico que se fez revelado aos poucos, através das etapas que constituem o arranjo da pintura nas obras produzidas, o objetivo dessa narrativa também foi se [des]construindo compassadamente até adquirir uma estrutura. Talvez esse processo se deu lento até demais, pois tudo era novo e não se tinha experiência sobre o processo. Assim, nesse momento, intuo que a poética transcende a escrita, o que acredito que seja um aspecto válido na arte, mas, por outro lado, com esse atraso, não foi possível realizar um texto mais subjetivo, o que acarretou no discurso objetivo. Isso se deve, em parte, com às relações que me estabeleço profissionalmente, ou seja, da organização do tempo e da persistência em querer controlá-lo.

Entendo que ao tratar sobre o término da minha poética, isso me leva a considerar o mesmo princípio teórico que Danto apresenta sobre o fim da história da arte. Para o autor, “qualquer coisa jamais feita poderia ser feita hoje e ser um exemplo de arte pós-histórica” (2006, p. 15). O que o autor busca expor com essa teoria é que a atual produção artística não deixou de ser arte. Na verdade, ele considera que a arte que produzimos – e incluo minhas poéticas – constitui-se como a arte depois da arte, ou seja, o que acabou foi um ciclo: o da história das grandes narrativas artísticas. Por isso, o “fim” que estabeleço aqui é a conclusão da investigação para o curso do mestrado e não sobre o cessamento das minhas pinturas transitórias [des]construídas durante os anos de 2013 e 2014.

Sobre essa abordagem de “fim”, o ciclo pictórico das [des]construções transitórias se conclui através da última etapa denominada de Pintura-residual. Esse estágio que só se revelou com as obras na exposição *Entre a vida e a morte*, entretanto, me fez refletir outra vez sobre o estado do seu “fim”. Não, que dessa vez as obras – *Colônia* [reedição], *Estados Inconstantes* [reedição] *e Siameses* – deixem alguma dúvida a respeito do término do seu ciclo pictórico, como ocorreu da primeira

vez na obra *Estados Inconstantes* (o fim se dava com o terceiro estágio: Pintura-equalizada), mas é que com sua apresentação final, suscitou aspectos da tridimensionalidade da pintura, o que deixou de ser abordado durante o discurso da escrita. Ao observar a Pintura-residual [*ver Figura 58*], etapa que apresenta o "resto" das transformações visuais, percebe-se que a pintura em si não se encontra mais na superfície da areia como na etapa da Pintura-montagem: o pigmento e a areia estão misturados. Esse volume constatado dentro da caixa de vidro transforma o suporte inicial – da areia – como uma Pintura-matéria (a areia é a pintura e vice-versa).

17 de dezembro de 2014

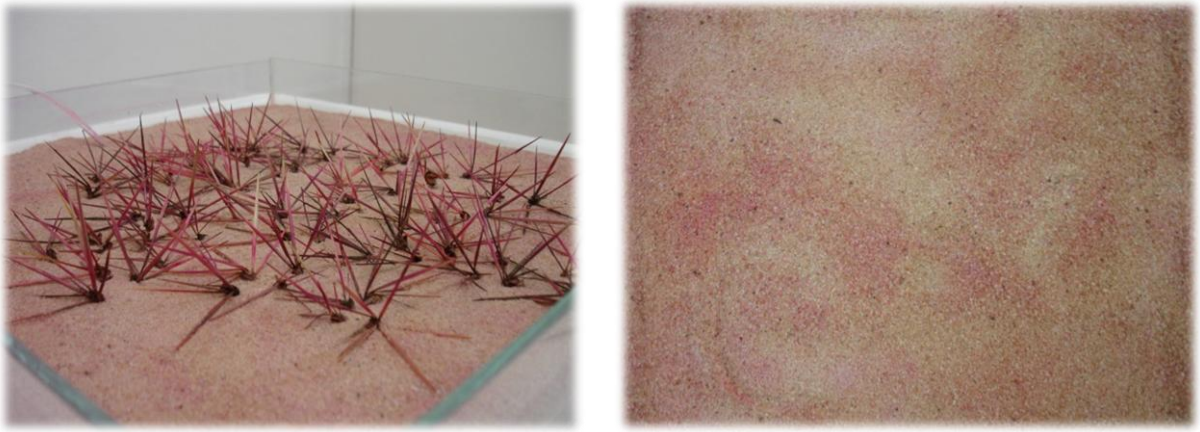


Figura 58 – Sandro Bottene: *Estados Inconstantes/Colônia: Pintura-residual* [detalhes]. 2014.
Areia, pigmento, espinho, caixas de vidro e mecanismo hospitalar.
Sala de Exposições Java Bonamigo, Prédio J, Sala 1, Ijuí – RS/Brasil.
Fonte: Arquivo pessoal, fotos do autor em: 17 dez. 2014.

A densidade que a pintura adquire e se corporifica nesse estágio final, também pode ser observada no terceiro estágio com a Pintura-equalizada [*ver Figura 10*]. Assim, enquanto na etapa *residual* a concentração da pintura se dá pela areia, na *equalizada* ocorre pela solução líquida. Essa relação entre a massa e o volume da obra transformam-na em um objeto, remetendo aos *Bólides* (objetos táctil-sensorais) desenvolvidos pelo artista Hélio Oiticica [*ver Figura 51*]. Segundo Merleau-Ponty, "o visível é o que se apreende *com* os olhos, o sensível é o que se apreende *pelos* sentidos" (1994, p. 28). Por isso, talvez, a falta de percepção em relação a esse aspecto, o da densidade na pintura, se deva em vista do olhar estar "preso" na visibilidade. Se essas [des]construções exigissem outros sentidos da participação do espectador, além da visão, como o tato nos *Bólides* de Oiticica, as obras, mesmo transitórias, poderiam expressar um outro caráter mais sensível.

Outro elemento que esteve implícito nas [des]construções pictóricas executadas na areia é sua relação simbólica com o deserto. Quando o suporte constituído dessas partículas de rochas é organizado tanto nas caixas de vidro quanto nas intervenções no chão, intui-se que sua presença material (remetendo à aridez do solo), desprovida de qualquer forma e por se encontrar em estado seco, acaba fazendo uma referência a um lugar desabitado e sem vida. No entanto, assim que a cor passa a gerar a silhueta do cacto, com tinta em spray sobre ela, é como que se essa irrigação pictórica fornecesse "vida" ao espaço até então desértico. O Cacto-símbolo em si proporciona "vida" à obra através da pintura, bem como a representação que faz referência, não por acaso, a uma planta. O artista Robert Smithson[63], em seus escritos sobre *A sedimentação da mente*, diz que "quando um artista vai para o deserto, ele enriquece sua ausência e queima a água (tinta) do seu cérebro" (2009, p. 193). Essas adversidades abordadas pelo artista, relacionadas aos processos da terra com os do pensamento, se fazem necessários para descobrir e investigar "camadas" mais profundas na poética, como a necessidade do "deserto" incorporado pela areia que antecipa a Pintura-montagem. Contudo, quando a pintura passa pela etapa de *apagamento*, que se dá pelo gotejamento através do mecanismo hospitalar, a areia umidificada pela solução líquida passa do estado "seco" do deserto para se transformar em estado "fértil": a água cria ações poéticas na arte. Essa relação simbólica, no entanto, não se fez presente nesta dissertação, a não ser em parte dos títulos provisórios, pois seu vínculo estava associado ao projeto de pesquisa, que se intitulava por "Intervenção poética na zona do deserto público".

De certa forma, o ciclo pictórico que compõe a transitoriedade da minha pintura e que, por sua vez, necessita do desvelamento (acompanhamento) do espectador para revelar a poética do trabalho, não se distancia de outros trabalhos pictóricos mais tradicionais. O aspecto que quero destacar se trata do processo, que muitas vezes o público não tem acesso ou não pode acompanhar. Isso pode ser observado também no processo de pintura desenvolvido pelo artista Ricardo Garlet[64] (Ricardo de Pellegrin), que quando expõe uma tela, quase não percebemos, no

[63] Considerado um dos expoentes da Land Art, nasceu em Passaic, estado de Nova Jersey/EUA, em 1938 e morreu em Amarillo, estado do Texas/EUA, em 1973.

[64] Artista visual nascido em Frederico Westphalen, estado do Rio Grande do Sul/Brasil em 1986. É mestre em Artes Visuais (2013/UFSM).

primeiro momento, a sequência de etapas cromáticas que se sucedem até a constituição da pintura final. Segundo o artista, a aplicação das cores segue uma lógica pré-determinada:

> iniciando com tonalidades de amarelo claro, passando para os laranjas, depois os vermelhos, os verdes e os violetas, os azuis. A feitura demanda certos intervalos entre as aplicações de tinta, com o objetivo de que as camadas de cores se mantenham em evidência, revelando no trabalho acabado traços/vestígios da tinta (PELLEGRIN, 2013, p. 64).

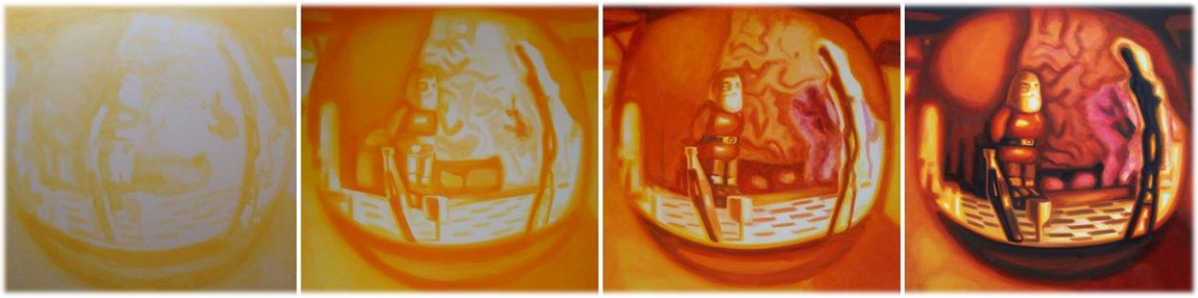


Figura 59 – Ricardo Garlet: *Globo* [processo]. 2012.
Óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Fonte: PELLEGRIN, 2013.

E, é por isso que o processo poético que cada artista usa em suas obras torna-se indispensável, principalmente, nas produções contemporâneas. São os processos que contribuem na instauração de uma obra. O processo, ou seja, o meio pelo qual se obtém uma obra, será usado como elemento discursivo para fechar essas Considerações Finais. O "meio" que quero expressar aqui é tanto o ponto de conclusão (fase) em que a obra se encontra como o método para produzi-la. Abordar o "meio" é uma forma de dizer que nada está cerrado. Por isso, nesse momento, faço um retorno mencionando a obra *The Space Between* [*ver Figura 01*] que ilustra minha *Epígrafe visual*. Desse modo, a escrita torna-se um ciclo, como o que constitui as etapas do processo pictórico nas [des]construções transitórias.

O "meio" que relaciono com a obra de Antonio Dias é o percurso que se estende entre o início da minha pintura, representado pela etapa da Pintura-montagem e o fim dela, pela Pintura-residual. Os dois pontos que sinalizam os distintos começo e término, delimitam em seu "meio", como já mencionado nas Considerações Inicias, o processo da transitoriedade da pintura. Esse percurso que segue de um ponto ao outro se constitui pela Pintura-apagamento, Pintura-equalizada e pela Pintura-evaporação.

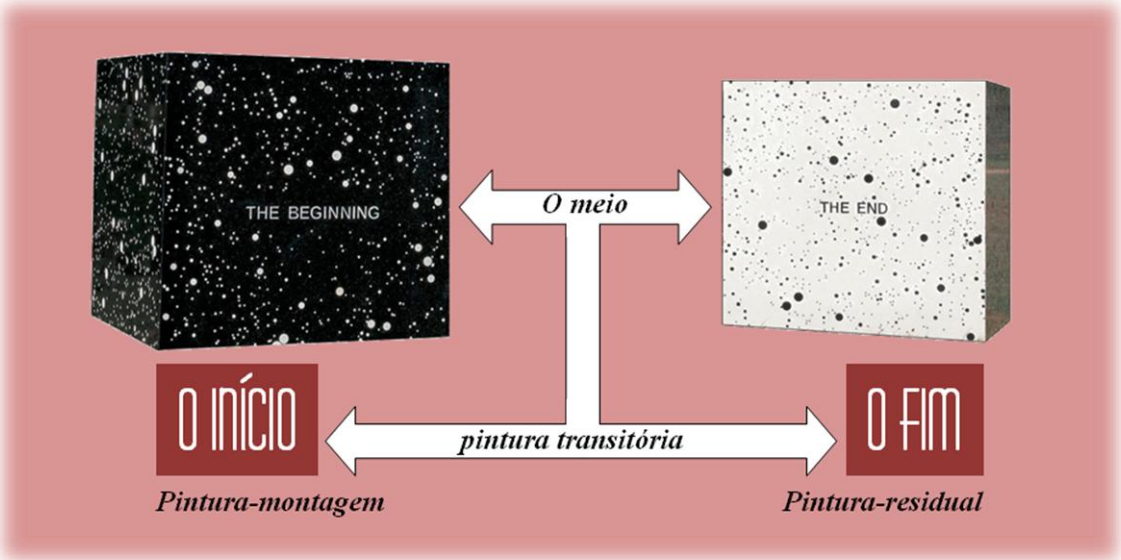


Figura 60 – Sandro Bottene: *Diagrama 4: parâmetro da poética.* 2015. Digital.

A presença dessas [in]constâncias do “meio” entre os dois pontos incisivos é o que pode contribuir no sentido da minha poética. Para Bourriaud, “esse é o desafio da modernidade ‘extrair o eterno do transitório’, sem dúvida, mas também e sobretudo inventar um *comportamento de trabalho* justo e coerente com os modos de produção de sua época” (2009, p. 95-6). E, é justamente essa construção textual, uma parte desse “eterno sobre o transitório”, que nesse momento, foi o método que encontrei, além dos registros fotográficos, para guardar o que não existe mais fisicamente: as [des]construções pictóricas transitórias.

REFERÊNCIAS

Artigos

BOTTENE, Sandro. *SanTUÁRIO CACTU'San.* 2012. 29 f. Artigo (Graduação em Artes Visuais – Bacharelado) – Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul, Ijuí, 2012. Disponível em: <http://bibliodigital.unijui.edu.br:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/817/artigo%20santu%C3%A1rio%20cactusan.pdf?sequence=1>. Acesso em: 05 mar. 2014.

CERQUEIRA, Fátima Nader Simões. A "extirpação do mal": contaminação e abertura na pintura de Adriana Varejão. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS, 17., 2008, Florianópolis. *Anais eletrônicos da ANPAP*. Florianópolis: UDESC, 2008, p. 221-218. Disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2008/artigos/020.pdf>. Acesso em: 02 mar. 2014.

COSTA, Luiz Cláudio da. Uma questão de registro. In: _____ (org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea.* Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/FAPERJ, 2009. p. 17-39.

HERMANN, Carla Guimarães. Da cor à aspereza tátil: a materialidade e o adverso nos Bólides de Hélio Oiticica. In: III Semana de pesquisa em artes, 2009, Rio de Janeiro. *Anais da SPA*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, p. 233-247. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/carla_hermann_233_247.pdf>. Acesso em: 01 mar. 2015.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero:* metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. p. 15-33. (Coleção Visualidade)

OITICICA, Hélio. A transição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade. In: FERREIRA, Gloria; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas:* anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 82-95.

_____. Esquema geral da nova objetividade. In: COHN, Sérgio (org.). *Ensaios fundamentais:* artes plásticas. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010. p. 111-122.

SMITHSON, Robert. A sedimentação da mente: projetos da terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia (orgs.). *Escritos de artistas:* anos 60/70. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. p. 182-197.

TESSLER, Elida. Coloque o dedo na ferida aberta ou a pesquisa enquanto cicatriz. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). *O meio como ponto zero:* metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 2002. p. 103-111. (Coleção Visualidade)

Catálogos

CATTANI, Icleia Borsa. O corpo, a mão, o vestígio. In: MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL ADO MALAGOLI – MARGS. *Karin Lambrecht.* Porto Alegre: MARGS, 2002, p. 21-31.

MUNIZ, Vik. Imagens de pigmento. In: LAGO, Pedro Corrêa do. *Vik Muniz:* obra completa | 1987-2009. Rio de Janeiro: Capivara, 2009. p. 568-611.

8ª BIENAL DO MERCOSUL. Yanagi Yukinari. In: *Material Pedagógico:* caderno de geografia. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2011, p. 24-25.

Dicionários

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 1014 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004. 2120 p.

ITAÚ CULTURAL. Arte efêmera. In: *Enciclopédia Itaú Cultural de artes visuais*. Disponível em: <www.itaucultural.org.br/efemera>. Acesso em: 15 dez. 2013.

Dissertação

PELLEGRIN, Ricardo de. *Objetos Mediados:* pinturas mestiças. 2013. 98 f. Universidade Federal de Santa Maria, 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5208>. Acesso em: 21 nov. 2013.

Entrevista

TAVARES, Claudia. *Des-pintura*. Florianópolis, UDESC, 09 out. 2014. Entrevista concedida ao autor pela artista após a apresentação do trabalho em Ensaios Visuais no evento IX Ciclo de Investigações do PPGAV.

Imagens

AMADOR, Andres. Cracks. 2008. *Andres Amador Arts*. Disponível em: <http://andresamadorarts.smugmug.com>. Acesso em: 13 mar. 2014.

BANKSY. Tesouro enterrado. 2003. *Guerra e Spray*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

DIAS, Antonio. The Space Between. 1970. In: BALLINGER, James K. *Experience the continuous present*. Disponível em: <http://latinopm.com/features/experience-the-continuous-present-16043>. Acesso em: 12 fev. 2014.

GARLET, Ricardo. Globo [processo]. 2012. In: PELLEGRIN, Ricardo de. *Objetos Mediados:* pinturas mestiças. 2013. 98 f. Universidade Federal de Santa Maria, 2013. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Disponível em: <http://cascavel.ufsm.br/tede/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=5208>. Acesso em: 21 nov. 2013.

KAWARA, On. 24 de abril de 1990. 1990. *MoMA | The Collection.* Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3030&page_number=35&template_id=1&sort_order=1>. Acesso em: 02 jan. 2014.

KLEIN, Yves. Monochrome bleu sans tire (coulée) (IKB 40). 1956. *Yves Klein Archives.* Disponível em: <http://www.yveskleinarchives.org/works/works3_us.html>. Acesso em: 27 abr. 2014.

LAMBRECHT, Karin. Processos de pintura com sangue. In: CHAIA, Miguel. *Arte na vida nua.* Disponível: <http://www.pucsp.br/revistaaurora/ed3_v_set_2008/artigos/download/ed3/3_arte_nua.pdf>. Acesso em: 11 jan. 2015.

MAGRITTE, Réne. A traição das imagens. 1928. In: PAQUET, Marcel. *Réne Magritte:* o pensamento tornado visível. Lisboa: Paisagem, 2006. 96 p. (Coleção Série Básica de Arte)

MONDRIAN, Piet. A árvore cinzenta. 1911. In: DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian:* construção sobre o vazio. Lisboa: Paisagem, 2005. 95 p. (Coleção Série Básica de Arte)

_____. A árvore vermelha. 1909. In: VENTRELLA, Roseli; ARRUDA, Jacqueline. *Projeto educação para o século XXI:* série link da arte. v. 4. São Paulo: Escala Educacional, 2006. 112 p.

_____. Árvores em flor. 1912. In: DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian:* construção sobre o vazio. Lisboa: Paisagem, 2005. 95 p. (Coleção Série Básica de Arte)

_____. Macieira em flor. 1912. In: DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian:* construção sobre o vazio. Lisboa: Paisagem, 2005. 95 p. (Coleção Série Básica de Arte)

MUNIZ, Vik. O sonho, a partir de Picasso. 2006. In: LAGO, Pedro Corrêa do. *Vik Muniz:* obra completa | 1987-2009. Rio de Janeiro: Capivara, 2009.

OITICICA, Hélio. B32 Bólide Vidro 15. 1966. In: *Enciclopédia Itaú Cultural.* Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa48/helio-oiticica>. Acesso em: 27 abr. 2014.

POLLOCK, Jackson. Pollock em seu ateliê. 1950. In: TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno.* São Paulo: Cosac Naify Edições, 2011.

TAVARES, Claudia. (des)pintura. 2011. *Claudia Tavares | Trabalhos.* Disponível em: <http://www.claudiatavares.com/trabalhos/102>. Acesso em: 11 out. 2014.

VAREJÃO, Adriana. Extirpação do mal por overdose. 1994. *Adriana Varejão | Imagens | Pinturas [série].* Disponível em: <http://www.adrianavarejao.net/pt-br/category/categoria/pinturas-series>. Acesso em: 02 mar. 2014.

YUKINORI, Yanagi. Nosso norte é o sul. 2011. In: *8ª Bienal do Mercosul.* Fonte: Arquivo pessoal, foto do autor em: 11 nov. 2011.

Livros

ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas:* a poesia entre outras artes. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed 34, 2000. 154 p. (Coleção Espírito Crítico)

BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante.* 2. ed. São Paulo: Verus, 2010. 101 p.

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia.* 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2012. 127 p.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional.* São Paulo: Martins, 2009. 151 p. (Coleção Todas as Artes)

CATTANI, Icleia Borsa. Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramentos. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). *Mestiçagens na arte contemporânea.* Porto Alegre: UFRGS, 2007, p. 21-34.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte:* a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, 2006. 292 p.

DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian:* construção sobre o vazio. Lisboa: Paisagem, 2005. 95 p. (Coleção Série Básica de Arte)

DEMPSEY, Amy. *Estilos, escolas e movimentos.* São Paulo: Cosac Naify, 2003. 304 p.

EMMERLING, Leonhard. *Jackson Pollock.* Lisboa: Taschen, 2008. 96 p. (Coleção Série Básica de Arte)

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual.* Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 81 p. (Coleção Arte+)

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo: Martins Fontes, 1994. 662 p. (Coleção Tópicos)

_____. *O olho e o espírito.* São Paulo: Cosac Naify, 2013. 187 p. (Coleção Cosac Naify Portátil)

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística.* São Paulo: Editora Unicamp, 2013. 398 p.

POLANCO, Aurora Fernández. *Arte povera.* Madrid: Nerea, 1999. 116 p.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado:* processo de criação artística. 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009. 172 p.

STAFF, Craig. On Kawara. In: FARTHING, Stephen (editor). *501 grandes artistas.* Rio de Janeiro, Sextante, 2009, p. 507.

VALÉRY, Paul. *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 2007. 220 p.

WEITEMEIER, Hannah. *Yves Klein:* International Klein Blue. Lisboa: Paisagem, 2005. 95 p. (Coleção Série Básica de Arte)

Periódicos

BALLINGER, James K. Experience the continuous present. *Latino Perspectives Magazine*. Arizona: Audit Bureau of Circulations, n.2, fev. 2013. p. 18-9. Disponível em: <http://issuu.com/latinopm/docs/february2013_digital/18?e=2726153/1322053>. Acesso em: 12 fev. 2014.

CATTANI, Icleia Borsa. Poiética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht. *Porto Arte:* Revista de Artes Visuais. v. 18, n. 31. Porto Alegre: PPGAV/IA/UFRGS, nov. 2011, p. 17-30. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/37935/24435>. Acesso em: 11 jan. 2015.

PASSERON, René. A poiética em questão. In: *Porto Arte:* Revista de Artes Visuais. v. 1, n. 21. Porto Alegre: PPGAV/IA/UFRGS, jul./nov. 2004, p. 09-15. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27885/16492>. Acesso em: 12 fev. 2014.

REY, Sandra. Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais. In: *Porto Arte:* Revista de Artes Visuais. v. 7, n. 13. Porto Alegre, nov. 1996, p. 81-95. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27713/16324>. Acesso em: 12 fev. 2014.

Textos em meio eletrônico

AFFONSO, Ana Priscila. *Arte na areia por Andres Amador*. 2013. Disponível em: <http://misturaurbana.com/2013/12/arte-na-areia-por-andres-amador>. Acesso em: 13 mar. 2014.

ANEXOS

Links de acesso a Web

Anexo A – *SanTUÁRIO CACTU'San*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-a-san-turio-cactusan

Anexo B – Projeto de pesquisa. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-b-projeto-de-pesquisa

Anexo C – Lista de alterações do título da dissertação. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-c-ista-de-alteraes-do-ttulo-da-dissertao

Anexo D – *Relógio* [1º dia]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-d-relgio-1-dia

Anexo E – *Relógio* [2º dia]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-e-relgio-2-dia

Anexo F – *Relógio* [noite]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-f-relgio-noite

Anexo G – *Experimento 1*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-g-experimento-1

Anexo H – *Experimento 2*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-h-experimento-2

Anexo I – *Experimento 3*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-i-experimento-3

Anexo J – *Experimento 4*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-j-experimento-4

Anexo K – *Estados Inconstantes*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-k-estados-inconstantes

Anexo L – *Principio y fin – la vida y la muerte* [1]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-l-principio-y-fin-la-vida-y-la-muerte-1

Anexo M – *Principio y fin – la vida y la muerte* [2]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-m-principio-y-fin-la-vida-y-la-muerte-2

Anexo N – *Principio y fin – la vida y la muerte* [3]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-n-principio-y-fin-la-vida-y-la-muerte-3

Anexo O – *Miragem*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-o-miragem

Anexo P – *O tempo e eu*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-p-o-tempo-e-eu

Anexo Q – *Siameses*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-q-siameses

Anexo R – *Purificação*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-r-purificao-47068443

Anexo S – *Demarcação*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-s-demarcao

Anexo T – *Paciente*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-t-paciente

Anexo U – *Série Setembro/2014*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-u-srie-setembro-2014

Anexo V – *Meu código artístico*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-v-meu-cdigo-artstico

Anexo W – *Colônia*. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-w-colnia

Anexo X – *Entre a vida e a morte* [montagem]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-x-entre-a-vida-e-a-morte-montagem

Anexo Y – *Entre a vida e a morte* [desmontagem]. Disponível em:
http://pt.slideshare.net/SandroBottene/anexo-y-entre-a-vida-e-a-morte-desmontagem