

CACTU'San:

espécie em arte

SERVIÇO NACIONAL DE APRENDIZAGEM COMERCIAL - SENAC
UNIDADE DE EDUCAÇÃO À DISTÂNCIA
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO
ESPECIALIZAÇÃO EM ARTES VISUAIS: CULTURA E CRIAÇÃO

SANDRO BOTTENE

CACTU'SAN:
ESPÉCIE EM ARTE

PORTO ALEGRE

2011

SANDRO BOTTENE

**CACTU'SAN:
ESPÉCIE EM ARTE**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao SENAC EAD/RS
como requisito parcial para a obtenção
do título de Especialista em
Artes Visuais: Cultura e Criação.

Orientador: Gilmar Carneiro

PORTO ALEGRE

2011

Dedico este trabalho à minha orientadora do Curso de Artes Visuais – Bacharelado – e grande amiga do coração, Salête Regina Protti, que me guiou e colaborou no desenvolvimento do processo criativo da minha produção artística.

Ao concluir este trabalho quero agradecer, especialmente, ...

... ao meu orientador e agora grande amigo, Gilmar Carneiro, que acreditou no potencial do meu trabalho e oportunizou a experiência de ampliar meus conhecimentos como Especialista em Artes Visuais;

... aos meus professores do curso de Artes Visuais – bacharelado – que contribuíram na trajetória da minha formação profissional como artista;

... à minha família, meus pais e minhas irmãs, pela compreensão em todos os momentos;

... e, finalmente, a minha grande amiga e confidente Edinéia, colega no curso do bacharelado, que proporcionou momentos inesquecíveis e discussões críticas durante toda jornada acadêmica.

O CACTO
Manuel Bandeira, 1925.

Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:
Laocoonte constrangido pelas serpentes,
Ugolino e os filhos esfaimados.
Evocava também o seco nordeste, carnaubais, caatingas...
Era enorme, mesmo para esta terra de feracidades excepcionais.

Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz.
O cacto tombou atravessado na rua,
Quebrou os beirais do casario fronteiro,
Impediu o trânsito de bondes, automóveis, carroças,
Arrebentou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas
[privou a cidade de iluminação e energia:

- Era belo, áspero, intratável.

RESUMO

O presente trabalho trata do processo criativo pessoal apresentando uma narrativa do percurso artístico constituído pela temática norteadora “cacto”. Através de uma abordagem que investiga a trajetória da própria produção e do método bibliográfico destaca-se a construção plástica por meio da subjetividade do cultivo da espécie da planta mostrando sua passagem de hobby à obra de arte, ou seja, traduzido no título CACTU’San: espécie em arte. Esse percurso transcorre, em três capítulos, iniciando com a definição representacional do tema recorrente – o cacto, a transformação do espaço do cactário em ateliê reflexivo e a materialidade na fabricação do papel artesanal/experimental da planta; segue discutindo os valores da Arte Contemporânea, as influências de alguns artistas no conceito e na estética formal da produção, bem como enfatizando as principais séries de arte já produzidas até o atual momento e, finaliza descrevendo o trabalho mais recente que discute o corpo e a sexualidade como aspectos sagrados executados sob forma tríptica na linguagem instalação de parede. Por fim, simultaneamente, destaca, mesmo que indiretamente, a importância da análise e do ato descritivo sobre a pesquisa individual de artista envolvendo o próprio produto artístico e sua relação com conceitos, reflexões e discussões da arte Pós-moderna.

Palavras-chave:

Cacto – Processo criativo – Trajetória artística – Arte Contemporânea

ABSTRACT

The present work treats of the personal creative process presenting a narrative of the artistic course constituted by the theme orientate "cactus". through an approach that investigates the path of the own production and of the bibliographical method, it detached the plastic construction through the subjectivity of the cultivation of the species of the plant showing his/her hobby passage to the work of art, in other words, translated in the title CACTU'San: species in art. That course elapses, in three chapters, beginning with the definition representation of the appealing theme - the cactus, the transformation of the space of the greenhouse in reflexive studio and the materiality in the production of the experimental craft paper of the plant; it follows discussing the values of the Contemporary Art, the influences of some artists in the concept and in the formal aesthetics of the production, as well as emphasizing the main art series already produced to the current moment and, it concludes describing the most recent work than it discusses the body and the sexuality as sacred aspects executed under form tryptic in the language wall installation. Finally, simultaneously, it highlights, even if indirectly, the importance of the analysis and of the descriptive action on artist's individual research involving the own artistic product and their relationship with concepts, reflections and discussions of the post-modern art.

Keywords:

Cactus – Process creative – Artistic path – Contemporary Art

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Colônia de Cáctus.....	13
Primeiro Contato.....	14
Estufa Cactusan (vista externa).....	16
Logo Cactusan.....	16
Estufa Cactusan (vista interna).....	18
Passos da fabricação do papel artesanal (planta).....	19
Passos da fabricação do papel artesanal (corte).....	19
Passos da fabricação do papel artesanal (trituração no liquidificador).....	19
Passos da fabricação do papel artesanal (aproveitamento).....	20
Papel artesanal (pronto para secagem).....	20
Papel artesanal (variedade de cores).....	20
Seguimento.....	25
Jackson Pollock e a action painting. 1950.....	26
Cactus camuflado.....	27
Cactus lança.....	27
Sem título. 2002. Karin Lambrecht.....	28
Sem título. 1997. Nazareth Pacheco.....	28
Processo construtivo (esmalte gotejado).....	29
Processo construtivo (imagem digital).....	29
Processo Construtivo (imagem manipulada/apagada).....	29
Processo construtivo (imagem manipulada/recortada).....	29
Processo construtivo (imagem manipulada/pintada).....	29
Sem título. 2010. Sandro Bottene.....	29
Sem título. 2010. Sandro Bottene.....	30
Sem título. 2010. Sandro Bottene.....	30
Etapa do processo (agulhas).....	32
Etapa do processo (pigmentos farmacêuticos).....	32
Etapa do processo (coleta de sangue).....	32
18G 1 ½.....	32
23G 1.....	33
30G ½.....	33

Método de preparo (velas).....	34
Método de preparo (corte).....	34
Método de preparo (derretimento).....	34
Sem título (vermelho). 2010. Sandro Bottene.....	34
Sem título (roxo). 2010. Sandro Bottene.....	35
Sem título (black and white). 2010. sandro Bottene.....	35
A criação.....	39
Flores.....	40
Flor P&B.....	40
Ostensório.....	40
Hermafrodita.....	41
Hermes e Afrodite.....	41
Jesus Cristo e símbolos bissexuais.....	41
Rosário e tecido cetim roxo.....	43
Tríptico 01.....	45
Tríptico 02.....	45
Tríptico 03.....	46
Tríptico 04.....	46
Tríptico 05.....	47
Tríptico 06.....	47
Tríptico 07.....	48

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 CACTUS: O PRINCÍPIO.....	12
1.1 Temática: o cacto.....	12
1.2 Ateliê: cactário CATU'San.....	15
1.3 Matéria-prima: artesanal/experimental.....	18
2 EXPANSÃO E PRODUÇÃO.....	22
2.1 Arte Contemporânea.....	22
2.2 Influências artísticas.....	25
2.3 Espécies/séries em arte.....	29
3 OBRA TRÍPTICA: DATA = 21 PEÇAS.....	36
3.1 Linguagem: instalação de parede.....	36
3.2 Abordagem: corpo e sexualidade - sagrado.....	39
3.3 Criação: material/processual.....	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
REFERÊNCIAS.....	50

.

INTRODUÇÃO

A arte desenvolveu-se, ao longo da história, através de diversos mecanismos que, por sua vez, proporcionaram uma evolução constante na produção imagética segundo diversas concepções de seus autores. Os artistas, responsáveis por essas expressões artísticas, apropriaram-se de inúmeras técnicas, de várias temáticas, de muitos materiais plásticos e, principalmente, expuseram seu modo particular e subjetivo de olhar o mundo sob uma óptica diferenciada do senso comum em distintas épocas da constituição das sociedades. A investigação visual, material e conceitual de cada artista contribuiu na formação de uma estética formal e proporcionou a construção de uma linguagem universal expressiva sem fronteiras e extremamente comunicativa conhecida por linguagem visual da arte.

Portanto, em vista do panorama geral descrito acima, a presente monografia relata, brevemente, o percurso pessoal da trajetória artística e todos os trâmites do processo criativo enfatizando a própria produção artística realizada a partir de 2008 até o presente momento, bem como as informações teóricas e os conhecimentos adquiridos ao longo do curso de Artes Visuais que justificam tal pesquisa plástica. Além disso, aborda a particularidade do cultivo da planta cacto como hobby transformado em temática estrutural dos trabalhos artísticos destacando a implicativa sob o ponto de vista da experiência no manuseio da espécie como fonte adicional do assunto em questão discutido.

Na busca da compreensão de tais processos e da importância da extensão dos conhecimentos teóricos, a elaboração do presente trabalho está desenvolvido com apoio, principalmente, de leituras de fontes bibliográficas (livros, dicionários, revistas, textos, artigos, DVDs), de citações e considerações de autores relevantes à pesquisa e de toda bagagem acumulada nos distintos componentes curriculares cursados durante o ambiente universitário.

A apresentação deste trabalho está elaborada a partir da prática e da teorização sobre o processo criativo pessoal construído através de uma narrativa biográfica plástica. Desse modo, para transferir uma melhor compreensão da trajetória da própria produção artística, com base na resolução dos objetivos e da metodologia utilizada, a estrutura capitular compõe-se de três partes interrelacionadas: a primeira trata exclusivamente da delimitação do tema “cacto”, dando ênfase para o aparecimento da temática representativa, o espaço da estufa como ateliê natural e

ambiente reflexivo e a transformação do tema em matéria-prima pronta para se tornar suporte recorrente dos trabalhos; a segunda apresenta as mudanças da Arte Contemporânea e sua perspectiva liberal perante a produção artística, seguida pelas influências de alguns artistas no transcorrer das séries de arte desenvolvidas, bem como destacando as produções mais significativas do repertório plástico; a terceira e última parte mostra a execução do trabalho mais recente que discute paralelamente ao tema cacto um subtema sobre o corpo e a sexualidade como aspectos sagrados produzidos na linguagem espacial da instalação constituída na forma tríptica.

Enfim, a narrativa apresenta a experiência pessoal de artista, sua subjetividade plástica e sua busca na formação de uma dialética visual diferenciada que aborde novos olhares, novas discussões e conquiste um espaço na rede interligada e conceitual da Arte Contemporânea.

1 CACTUS: O PRINCÍPIO

*A conversão em imagem o arranca de seu espaço natural de origem,
abrindo para esse ente primitivo e singular
a dimensão geral do espaço significativo da arte
em sua potência expressiva do humano.*

(ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 48)

1.1 Temática: o cacto

A arte teve sua aurora no período Pré-histórico quando o ser humano passou a manifestá-la através das primeiras imagens rupestres (registro mais antigo da expressão). A partir deste momento, essa linguagem torna-se universal e segue acompanhando o desenvolvimento do homem em todas as épocas, inclusive ainda hoje, o Contemporâneo. “A arte está relacionada à história da humanidade e suas conquistas, à natureza humana e seu simbolismo, à herança cultural dos grupos e ao desenvolvimento individual das pessoas” (COSTA, 2004, p. 10-1). A manifestação artística firma-se definitivamente como pioneira, estabelecendo-se de forma evolutiva e transformadora, na constituição da comunicação.

A representação de imagens, além de apresentar o poder comunicativo e expressivo do seu criador, demonstra uma intenção. Essa intenção, por sua vez, não permaneceu estática ao longo dos anos e, em cada período, constitui-se de formas diferenciadas para atender e suprir tais exigências para com a sociedade. “A arte é um encontro contínuo e reflexivo com o mundo em que a obra de arte, longe de ser o ponto final desse processo, age como iniciador e ponto central da subsequente investigação do significado” (ARCHER, 2001, p. 236). Percebe-se que, no transcorrer da história da arte, cada artista ou estilo se caracterizou por um determinado tema ou mais. E, pensando assim, pode-se dizer que, até certo ponto, o tema justifica (completa) a intenção ou o propósito da obra/objeto de arte produzida pelo artista/autor.

A ideia de estilo está ligada à ideia de recorrência, de constantes. Numa obra existe certo número de construções, expressões, sistemas plásticos, literários, musicais, que são escolhidos (mas sem que esta noção tenha um sentido forçosamente consciente) e empregados pelo artista com

certa frequência. A ideia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte (COLI, 2006, p. 27).

Ao conceber um estilo o artista, inevitavelmente, busca também a expressão de uma temática¹ que traduza sua produção. Este aspecto significativo foi, para algumas correntes ou estilos da arte, um importante traço dos anseios de uma determinada época. Na Arte Primitiva a representação de animais justificava a sobrevivência da espécie humana através da caça; no Renascimento, por meio do reflorescimento da cultura clássica antiga, o artista produzia imagens que destituía Deus pelo homem como centro do universo; no Impressionismo a paisagem marca a saída do artista do ateliê para o ar livre; no Expressionismo, os sentimentos tornam-se o ponto máximo de um período marcado por guerras e revoltas; no Surrealismo, a busca pelo onírico e os pelos sonhos vai ao encontro do inconsciente da mente; no Expressionismo Abstrato, os gestos tornam-se protagonistas do espaço; entre outros exemplos.

A linguagem alimenta-se da subjetividade e da vivência do artista, ao mesmo tempo em que reafirma ou coloca em discussão questões oriundas da própria arte e da cultura. Já os conceitos emergem, então, dos procedimentos, da maneira de trabalhar. Uma vez pinçadas das condutas instauradas da obra, balizam a pesquisa teórica. (HEVIA, 2002, p. 128).

E pensando desta forma, de que cada artista explora ou pesquisa algo que instigue sua subjetividade e que complemente aspectos próprios do seu cotidiano, que o artista contemporâneo tende a procurar discutir questões que possuam uma relação de proximidade com o assunto; uma relação interior (íntima de vida) para com a temática. Contudo, este “achado” nem sempre parece ser simples e fácil. O caminho para a descoberta, em muitas vezes, resulta em várias tentativas e experiências levando a um encontro consigo mesmo.



Colônia de Cactus.

¹ **Temática.** [F. subst. de *temático.*] Substantivo feminino. Conjunto de temas caracterizadores de uma obra artística ou literária (FERREIRA, 2004, p. 1929).

O artista passa a enxergar e a expressar o mundo à sua volta com outro olhar. E na jornada, que talvez possa não ter um fim e, sim uma reflexão constante na busca de novas perspectivas para a produção criativa percebe-se da tamanha importância dos significados e dos conceitos discutidos na obra. “Num determinado sentido, toda arte contemporânea é de matriz conceitual” (TRIGO, 2009, p. 218). O conceito atribuído



Primeiro Contato. 2008.
Sandro Bottene.
42 x 68 cm.
Acrílica e cola sobre tela.
Coleção do Artista.

agrega novos valores à obra e eleva sua condição artística a uma ressignificação.

Este “encontro” com a temática e o artista, comigo, ocorreu em janeiro de 2008, no período de aula no componente curricular Bidimensional IV no curso de Artes Visuais – Licenciatura – da UNIJUÍ. A escolha por um tema surgiu em exigência dos trabalhos de

iniciação à pintura. A definição do tema aconteceu após uma orientação da professora Rosana Berwanger Silva, que consistia em se basear sobre algo familiar; sobre algo que possuíssemos certo domínio de conhecimento. A partir desse momento, o insight conduziu-se imediatamente à particularidade do cultivo da espécie de planta chamada Cacto² iniciada por volta de 2003. O período marca o início da trajetória artística através de algo concreto, ou seja, a delimitação de um tema para o desenvolvimento do processo criativo.

Inicialmente, em 2008, o tema “cacto” servia como uma “peça” recorrente na representação formal e figurativa, com restrição de significação ou nenhuma discussão aprofundada. No decorrer do curso (reta final), a temática tornou-se referência para todos os outros componentes curriculares práticos seguintes (Tridimensional II: cerâmica, Bidimensional VI: gravura, Bidimensional V: segunda etapa de pintura). Em 2009, após a conclusão da Licenciatura, no final do segundo semestre do ano, a produção de duas obras (com materiais experimentais e a

² **Cacto.** [Do gr. *káktos*, pelo lat. *cactu*.] Substantivo masculino. Designação comum a diferentes plantas da família das cactáceas, e cujos gêneros mais representativos são o *Cactus*, o *Cereus* (v. *céreo*) e o *Opuntia* (v. *opúncia*). (FERREIRA, 2004, p. 355)

discussão de um subtema: “Entre ferimentos e curativos”) para a participação em uma exposição na Sala Java Bonamigo em Ijuí/RS (Exposição “*Itinerante*” realizada no período de 11/01 à 03/03/2010) renovou o caráter da produção e, principalmente, o espaço do tema. Em decorrência, no ano seguinte (2010), a temática norteadora transformou-se em protagonista conceitual na construção de narrativas plásticas no curso de Artes Visuais da UNIJUÍ, agora com habilitação no bacharelado.

1.2 Ateliê: cactário CATU’San

O artista, em sua produção, sempre esteve condicionado a um espaço para executar suas obras. Esse aspecto, na forma mais primitiva, elege as cavernas pré-históricas (função de abrigo e proteção) como local primordial onde foram produzidas as primeiras imagens da história consideradas manifestações artísticas. Este “abrigo”, numa reflexão mais estentida, torna-se o ambiente onde as ideias se materializaram. Além disso, através da apropriação desse mesmo local (estrutura que sustenta o espaço: paredes e teto), ele se transforma no suporte da produção. Para Cauquelin,

[...] o espaço só vem a ser lugar quando um objeto toma lugar nele, e que sem isso ele não é nada ou “vazio”, que é um incorporal sem existência, podemos avançar que o tempo também é um incorporal e só assume corpo - isto é, só se torna tempo realmente - quando uma ação se dá nele. (2008, p. 93).

No entanto, a ideia mais apropriada para um espaço da prática da arte remonta por volta da metade do século XVI, na Renascença italiana, quando surgiram as primeiras academias destinadas exclusivamente aos artistas. Este espaço ampliou-se gradativamente desempenhando um papel tanto de local de formação (do discípulo) quanto de refúgio alternativo (do mestre). Contudo, o termo que mais vigora no seio artístico é denominado por Ateliê³ que, segundo Chilvers, é uma

palavra de origem francesa designativa do estúdio ou da oficina de um artista. No século XIX, certas academias informais chamadas *ateliers libres* tornaram-se centros de reunião de artistas de vanguarda. O estudo

³ **Ateliê.** [Do fr. *atelier*.] Substantivo masculino. Oficina onde trabalham em comum certos artesãos ou operários. Local de trabalho de pintor, escultor, fotógrafo, etc.; estúdio. O conjunto dos artistas que trabalham sob a direção de um mestre. (FERREIRA, 2004, p. 219)

desenvolvia-se em torno de um modelo, mas havia pouca ou nenhuma supervisão ou instrução formal (2001, p. 32-3).

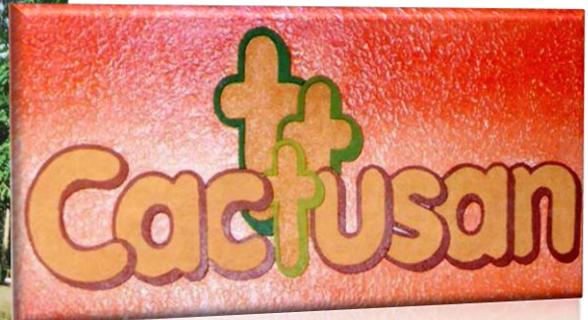
O Ateliê ao longo do tempo, porém, levando em conta as transformações da sociedade e o pensamento reflexivo dos artistas, acabou inevitavelmente sofrendo as transformações como a própria concepção de arte por parte dos artistas. Ele perde sua aura de espaço sagrado ao ponto de ser descartado no Impressionismo.

O papel da arte em uma sociedade modificada era objeto dos debates artísticos, literários e sociais do momento e os impressionistas tinham consciência da própria modernidade, ao incorporar novas técnicas, teorias, práticas e variedade nos temas tratados. Seu interesse em captar a impressão visual de uma cena, em pintar aquilo que o olho via, no lugar daquilo que o artista sabia, foi tão revolucionário quanto sua prática de trabalhar ao ar livre (e não unicamente no ateliê) com o intuito de observar o jogo de luz e das cores (DEMPSEY, 2003, p. 15).

Seguindo este mesmo discurso com mais radicalismo, os artistas contemporâneos, por meio do olhar sem barreiras ou fronteiras, transformaram o mundo a sua volta em um “big” ateliê. A partir de experimentos



Estufa Cactusan (vista externa). 2005.
Seberi-RS.



Logo Cactusan. 2003.

e situações, qualquer espaço pode a vir tornar-se um local para expressar arte. Para Augé, “o mundo da supermodernidade

não tem as dimensões exatas daquele no qual pensamos viver, pois vivemos num mundo que ainda não aprendemos a olhar. Temos que reaprender a pensar o espaço” (1994, p. 38). Este processo, versátil para alguns ou vazio para outros, na definição do ateliê (espaço físico), remete tanto à troca do espaço artificial pelo natural no Impressionismo quanto à visão de mundo particular adotada por diversos

artistas modernistas. Assim, segundo Genet, em sua experiência/vivência frequentando o ateliê de Alberto Giacometti (1901-1966), descreve que todo olhar pode ser relativo.

Se olho para o armário a fim de saber *afinal* o que ele é, elimino tudo o que ele não é. E o esforço realizado me transforma num ser curioso: esse ser, esse observador, deixa de estar presente, e até de ser observador presente: recua incessantemente a um passado e a um futuro indefinido. Ausenta-se dali para que o armário permaneça, e para que entre o armário e ele se extingam todos os laços afetivos ou utilitários (2000, p. 48).

A partir desse exemplo, como outro qualquer, que o local, que a princípio era considerado tradicional, aos meus olhos e de outros, servindo apenas de estufa comum (ambiente onde os cactos são cultivados) torna-se um espaço de reflexão, pensamentos e ideias e até mesmo de apropriações de materiais recorrentes para a produção das obras.

No cenário das produções contemporâneas, qualquer discussão sobre as relações espaço e criação desdobra-se para as dimensões da cidade, pois, bem sabemos, há muito o artista deixou de se limitar à fronteiras concretas de um local para realizar sua produção. Assim, os ateliês instalados nas cidades contemporâneas são produto de diálogos e de apropriações feitas pelo artista e, portanto, parte integrante e reveladora de seu processo criativo (MARINHO, 2004, p. 70).

O cactário⁴ Cactusan (termo como o espaço também pode ser denominado) fora construído no final do ano de 2003 sob o propósito de hobby (lazer e curiosidade da espécie). A preferência por um determinado gênero da planta, o cáctus⁵, torna-me um cacticultor⁶ instigado em compreender a prática ideal de cultivo bem como adquirir os hábitos dessa espécie exótica.

O ambiente artificial construído com um propósito, ao contrário de seu significado, transcende e tende a retratar um espaço natural (referência à natureza), quase um paraíso simbólico localizado na cidade urbanizada. E a proximidade frequente com o espaço e com seus “moradores” – os cactos, após alguns anos de

⁴ Nome dado ao local onde são cultivadas espécies do gênero da planta cactos.

⁵ **Cáctus.** Gênero de plantas de caule esférico ou anguloso, ou de peças globulares articuladas, o gênero-tipo das cactáceas (FERREIRA, 2004, p. 355).

⁶ Cultivador de espécies do gênero da planta cactos.

experiência no manuseio, transformam a prática em algo sagrado, familiar e íntimo. “O ateliê aparece como o lugar onde o artista guarda e cultua sua subjetividade, uma porção do espaço significada não apenas pelas realizações técnicas, mas também pelas buscas estéticas” (MARINHO, 2004, p. 71). O cacto torna-se um ser supremo, intocável e venerado. O mesmo acontece com o espaço por ele habitado.



Estufa Cactusan (vista interna). 2005.
Seberi-RS.

A estrutura espinhosa do cacto (agressiva a princípio) esconde uma planta altamente resistente que exige poucos cuidados, pouca rega e resulta sob um espetáculo visual sensível com o período da floração (através do desabrochar das flores). O cactário, como um ateliê convencional de outro artista, apresenta-se como um refúgio, um mundo particular. Um ambiente qualquer transformado em espaço de arte cheio de obras curiosas para serem apreciadas.

1.3 Matéria-prima: artesanal/experimental

A caracterização e o processo construtivo de uma obra de arte guiou-se através dos recursos disponíveis em cada época da constituição histórica humana. As primeiras imagens produzidas, tratando-se da pintura, no início eram executadas com simples pigmentos, como o carvão, a gordura e o sangue de animais. A busca e a experimentação constante de formas alternativas, pensando na qualidade e durabilidade, introduz na Renascença a tinta à óleo (fabricada manualmente com pigmentos moídos misturados com soluções). Com a introdução comercial do século XIX, a fase industrial torna os tubos de tintas prontos para consumo. E, passado alguns anos, no decorrer do avanço tecnológico, objetos fabricados industrialmente para o cotidiano (feito pronto) tornam-se arte ou melhor definidos: antiarte.

Na arte pós-moderna da geração seguinte, tudo era avidez. Todas as formas, os materiais e os conteúdos possíveis foram expandidos a tal ponto que nada parecia além dos limites, e os artistas se viam diante do desafio

da verdadeira originalidade e não da simples novidade (STRICKLAND, 2004, p. 168).

A Arte Contemporânea contempla a versatilidade de materiais, ideias, formas e apropriação em contextos atuais com recorrência de elementos do passado. “A intenção criativa mantém íntima relação com a escolha da matéria. Opta-se por uma determinada matéria em detrimento de outras, de acordo com os princípios gerais da tendência do processo” (Salles, 2009, p. 70). O artista atual expressa-se através de uma matéria-prima que dialoga com a proposta do trabalho e, principalmente, que reflita com o seu processo, sua subjetividade e instigue seu propósito artístico.

Este recurso, a escolha e o uso da matéria, como repertório recorrente de trabalho, surge em 2010, particularmente, na execução da proposta “A presença da ausência” que consistia em produzir peças de arte que narrassem a perda dos cactos. A matéria-prima apresenta-se como algo perdido (morte ou até sacrifício) mas, que ainda encontra-se presente (o papel físico).

Para a obtenção do papel experimental, o processo realizado inicia-se com a retirada da casca de alguns cactos (em especial uma espécie sem espinhos), descartando a parte interna da planta (carne/goma).

As tiras/lascas são trituradas no liquidificador com um pouco de água. Em seguida, a mistura passa por uma série de lavagens com água corrente com auxílio de uma peneira até perder sua consistência de “liga”, restando apenas os pedaços (fragmentos) da planta. Depois disso, a massa, por sua vez, passa a ser dividida em partes, organizada e disposta em formatos pré-ajustados para o preenchimento do espaço das molduras (quadrados), sobre um plástico levado ao sol para secagem. Antes



do processo ser completado, etapa final de secagem, utilizou-se um pouco de cola branca diluída sobre o papel experimental para mantê-lo unido, bem como sua durabilidade e conservação na hora do manuseio na montagem.

Neste processo, também foi utilizado, em alguns exemplos/experimentos, a mescla de outro material na composição, papel crepon em diversas cores, que resultou em outras tonalidades cromáticas.

Na totalidade, o processo artesanal exige uma disponibilidade de tempo devido o cumprimento de todas as etapas necessárias para a execução atingir sua conclusão. “No elo estabelecido entre o uso da matéria e a tendência do projeto de um artista, pode-se perceber, muitas vezes, que uma matéria é eleita em meio à complexidade de uma manifestação artística” (SALLES, 2009, p. 70-1). A experiência da produção do “papel reciclável”, mesmo que por meio de uma ação complexa, acaba adquirindo função indispensável na concretização de qualquer narrativa atribuída à temática, ou seja, uma forma material do tema tornar-se presente fisicamente na obra ou discurso em questão.

A matéria-prima artesanal/experimental (manual) constitui-se como meio de transgredir a representação dos cactos. “Muito da complexidade da relação do artista com a matéria se explica pela mobilização interior que esse confronto exige, mobilização essa de considerável intensidade emocional” (SALLES, 2009, p. 75). Assim, abandona-se o método de desenho e pintura da forma (tradicional) em troca de apropriar-se substancialmente do tema mantendo uma relação de proximidade com o ser sagrado e atribuindo significações reflexivas.



Passos da fabricação do papel artesanal.

O cacto como ser vivo ou tema representacional passa a ter uma abordagem secundária, e algumas particularidades tratadas como subtemas ou assuntos dentro da temática adquirem um espaço destacado nas narrativas. Essas discussões, no entanto, continuam interligando o tema que faz-se presente (ausente) pela matéria física através do papel artesanal. Contudo, essa prática também remete ao cactário, já que além de espaço reflexivo também serve como espaço de fabricação, de secagem e armazenagem do papel experimental.

Os pontos ou elementos do ateliê, ao mesmo tempo em que estão conectados, por estarem em um espaço em comum, expandem-se e dialogam com diferentes conteúdos, linguagens artísticas e nacionalidades, desafiando fronteiras e restrições de qualquer natureza. Conhecer o ateliê de Bruscky é deparar-se com a diversidade, com a multiplicidade. Não existe início nem fim; não há uma disposição linear, mas uma arrumação quase orgânica, fluida, de aparência caótica. Não existe um assunto ou elemento principal, toda a estrutura do atelier possui o mesmo grau de importância não hierárquica (BRITTO, s.d., p. 16).

Assim, a temática não se encontra isolada na produção das peças artísticas, ao contrário, constitui-se através de uma rede complexa de elementos com vários aspectos relacionados e inseparáveis que resultam numa produção plástica altamente conceitual e, acima de tudo, concisa com a particularidade artística.

2 EXPANSÃO E PRODUÇÃO

O que encontramos atualmente no domínio da arte seria muito mais uma mistura de diversos elementos; os valores da arte moderna e os da arte que nós chamamos de arte contemporânea, sem estarem em conflito aberto, estão lado a lado, trocam suas fórmulas, construindo então dispositivos complexos, instáveis, maleáveis, sempre em transformação.
(CAUQUELIN, 2005, p. 127)

2.1 Arte Contemporânea

Com os experimentos artísticos dos modernistas e a liberdade compositiva por parte dos mesmos, a formação de um campo versátil e expandido da arte constituiu-se (e ainda constitui-se) através de aspectos inovadores ou com revisitações do passado representados por meio de valores ressignificados para a época atual. Sua compreensão, por vezes, faz-se confusa aos olhares ingênuos do espectador ou crítica para a percepção dos mais apurados teóricos. De certo modo, a arte do presente abandona a sensibilização do espectador e “passou a um caminho conceitual, dirigido ao intelecto” (TRIGO, 2009, p. 42). O âmbito contemporâneo da arte transgride a sociedade constantemente na produção que “está acima do alcance da compreensão das pessoas” (TRIGO, 2009, p. 46). A arte atual condiciona-se num sistema complexo que deixa o público inseguro e deslocado quanto seu papel.

O problema de avaliar a arte contemporânea é que ela ainda está viva e em crescimento. A história irá dizer quem viverá na memória e quem desaparecerá. O que é claro, entretanto, é que desde 1960 os movimentos vêm e vão num piscar de olhos. O fio contudor comum a todos é a oposição ao Expressionismo Abstrato. É como se a sombra projetada de Jackson Pollock se estendesse tão longe que os ramos futuros tivessem que se esgueirar por baixo da árvore até encontrarem seu próprio lugar ao sol (STRICKLAND, 2004, p. 168).

O panorama contemporâneo apropriou-se de todos os espaços, inclusive o cyberespaço, sob a óptica de um “buraco negro” que consome e suga diversas

linguagens, temas, tendências e materiais. Ao contrário de outros períodos, como o Modernismo que negava o passado, a Arte Contemporânea assume seu papel transformador e ultrapassa limites até então estabelecidos para percorrer um caminho sem restrições.

A Arte Contemporânea possui, ao mesmo tempo, um caráter evolutivo e um marco de ruptura, ou seja, ela surge através de constantes modificações introduzidas pela arte moderna e seu rompimento dar-se-á, principalmente, pelo abandono do suporte convencional: o bidimensional. Assim, “[...], aos poucos, devido à necessidade de trilhar novos caminhos, a arte buscou novos conceitos de suporte e material” (VENTRELLA; ARRUDA, 2006, p. 74). A introdução dessa materialidade, bem como a procura e experimentação de novos suportes, resultaram na criação de uma arte amplamente livre e imaginativa.

As transformações na Arte Pós-Moderna são notáveis, pois a própria cronologia da história da arte perde seu rumo sequencial. Os movimentos artísticos organizados dão espaço para o surgimento de correntes, gêneros e estilos que são, na verdade, constituídos por um repertório de pluralidades. “Há, de fato, ruptura entre dois modelos apresentados, o da arte moderna, pertencente ao regime de consumo, e o da arte contemporânea, pertencente ao de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 87). A nova ordem da arte se apropria de várias tendências (novas e antigas) ao mesmo tempo, caracterizando-se muitas vezes mais pela ideia do que em relação à estética da obra.

No mundo da arte, a ideia de pós-modernismo começou a surgir na década de 60, com a emergência de tendências como a arte pop, o minimalismo, a arte conceitual e a performance. Restrospectivamente (sic), exemplos nascentes do pós-modernismo poderiam ser detectados muito antes em obras de artistas como Duchamp, cujos *ready-mades* zombavam da preciosidade do objeto de arte (HEARTNEY, 2002, p. 12).

São tantas as alterações, inovações, inclusões e até exclusões de padrões, que a arte instaura-se como um campo sem fronteiras. “O espaço da arte contemporânea - pós-moderna, para muitos - seria o espaço da arte moderna depurado de elementos espaciais não modernos ainda persistentes na sua fase de formação. A arte contemporânea seria a arte moderna sem resquícios pré-modernos” (TASSINARI, 2001, p. 10). O Pós-Modernismo marca a globalização da arte quando, também, a mesma deixa de concentrar-se em um único bloco

(território) e, passa a desenvolver-se internacionalmente, em vários pontos geográficos do planeta ao mesmo tempo.

A arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade - o que ocorre agora - exige uma junção, uma elaboração: o aqui-agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente (CAUQUELIN, 2005, p.11).

A Arte Contemporânea não abandona conceitos modernos, ao contrário, ela utiliza-se deles buscando a experimentação de vários de seus elementos em conjunto, conseqüentemente, fazendo surgir o modelo pós-modernista. “Para um estudioso do assunto, o Pós-Modernismo talvez se pareça com o reflexo de Narciso na água: ele se desintegra no momento em que se tenta pegá-lo” (HEARTNEY, 2002, p. 7). Contudo, uma das características marcantes é rompimento do espaço em que a obra de arte acontece, pois,

no desejo de romper com os espaços limitados das exposições convencionais e não se contendo com a apreciação apenas visual, as instalações e os objetos que dela fazem parte foram criados para serem visitados, sentidos, ouvidos, cheirados e até manipulados. É como se você pudesse entrar dentro de um quadro e participar da cena retratada interagindo com a obra, isto é, fazendo parte do contexto que o artista criou e, muitas vezes, até atuando como protagonista (pessoa que ocupa lugar de destaque em um acontecimento) (VENTRELLA; ARRUDA, 2006, p. 72).

Dessa forma, o suporte contemporâneo procede igualmente como foi o processo da troca da figuração pela abstração na pintura moderna, isto é, gera polêmica pela sua versatilidade. “O espectador, junto a uma obra contemporânea, pode perceber as alterações que a obra provoca no espaço em comum e cotidiano em que vive por meio dos sinais do fazer, mas também pode perceber que ela está ligada ao espaço cotidiano não o imitando” (TASSINARI, 2001, p. 76). O suporte diversificado modifica também o conceito de obra de Arte Contemporânea: “o conceito de arte e de seus artistas está fixado, segundo Favoretto na tradição romântica, que identifica obra como obra-prima, ou seja, uma obra sacralizada, que revela um conceito específico de beleza” (SCHMIDLIN, 2006, p. 3). Não existe mais um único ambiente específico para realizar-se. Para Archer, “[...] ‘a arte da Instalação’, [...], ‘de lugar específico ou não, surgiu como um idioma flexível; na verdade, tão flexível que pode funcionar, ao mesmo tempo, como forma de

desconstruir o museu e reconstruí-lo' [...]” (2001, p. 223). Por isso, a constituição de arte fora do museu acarreta na perda desse título (tradição de obra-prima), mas, em contrapartida, aproxima o público e torna-se democraticamente acessível.

No entanto, faz-se necessário ressaltar que diante desse novo diálogo que a arte insere-se no nosso meio diariamente e de tantas questões que circulam no campo visual, os próprios centros urbanos, considerando sua totalidade e sua efervescência, tornam-se espaços apropriados para a introdução da arte intitulada pública. Simultaneamente também, nesse mesmo ponto de vista global e ilimitado, com múltiplos olhares, através de uma rede sistemática do campo artístico e de diversos aspectos, que a particularidade do artista ainda continua residindo em sua produção e no processo singular de criar que o insere no âmbito mercadológico da arte.

2.2 Influências artísticas

Ao construirmos uma análise sobre o repertório artístico pode-se afirmar que, seja qual for o campo ou área a discurtir-se, sempre poderá ser mencionado a influência de um aspecto. Ao depararmos com a história da arte, verificamos que



Seguimento. 2003.
Sandro Bottene.
80 x 60 cm.
Acrílica e cola sobre tela.
Coleção Particular:
Ivone Felício Oliveira.

sua constituição aconteceu através das representações produzidas pelos artistas que, por sua vez foram influenciados pelo estudo de seus antecessores. No Renascimento a base da referência consistia-se no reflorescimento da cultura greco-romana; os Modernistas avançaram os estudos dos artistas pós-impressionistas; a Arte Conceitual baseava-se na antiarte produzida por Marcel Duchamp (1887-1968) e, a própria Arte Contemporânea encontra-se fundamentada nos propósitos da Arte Conceitual. Além disso, boa parte dos artistas do passado e inúmeros do presente têm sua produção baseada sobre o estudo formal e processual de outros artistas como referencial na busca da constituição de uma estética própria.

A construção dessa estética, na minha trajetória, inicialmente, constitui-se em dois momentos distintos. O primeiro, de certo modo superficial e por acaso, ocorreu em 2003 na execução de algumas telas destinadas para exposição na feira do município (Exposeb 2003 – Seberi/RS) após a realização de um curso de pintura na ACISEB (Associação Comercial e Industrial de Seberi/RS). A produção de uma pintura abstrata, desprovida de conhecimento teórico, torna-se o ponto de partida da estética formal de boa parte dos trabalhos posteriores. O segundo acontece em 2006, no decorrer do componente curricular de História da Arte III (curso de Artes Visuais – Licenciatura) quando, através do conteúdo teórico, conhece-se o estilo pictórico do artista norte-americano Jackson Pollock⁷ (1912-1956). Para o pintor,

unir-se com a pintura, por outras palavras, era não só uma questão de motivo ou iconografia, mas também a intenção expressa do artista no momento da criação da imagem e a condição para obter sucesso. A pintura, em vez de representar uma superfície passiva à espera de ser preenchida, torna-se o contraponto activo do artista (EMMERLING, 2008, p. 65).

Neste instante, os dois momentos encontram-se validando a narrativa formal da técnica de gotejamento (uma prática e uma referência) embora ela se desenvolva



Jackson Pollock
e a action painting. 1950.
<www.google.com.br>

com força somente em 2008 com a inserção da temática “cacto”, conforme já relatado e descrito anteriormente. O ato gestual de gotejar do artista torna-se uma das referências significativas nos trabalhos produzidos durante dois anos. Contudo, essa referência deve-se em parte, pois o trabalho transcorre sob outra perspectiva, ou seja, o gotejamento da tinta, da cola ou de outro fluído líquido experimental serve inicialmente apenas como uma demarcação para o prosseguimento processual. Após a tinta ser vertida livremente, os espaços passam a ser preenchidos com precisão através do uso de pincel.

⁷ **Pollock, Jackson.** Pintor norte-americano, o principal expoente do expressionismo abstrato. Em vez de empregar o tradicional cavalete, Pollock fixava a tela no chão ou na parede e vertia ou gotejava a tinta sobre ela a partir de uma lata; em vez dos pincéis, manipulava-a com “paus, trolhas ou facas” (para usar suas próprias palavras) (CHILVERS, 2001, p. 418-9).



Cactus Camuflado. 2008.
Sandro Bottene.
57 x 57 cm.
Acrílica e cola sobre tela.
Coleção Particular: Paulo Ernesto Scortegagna.



Cactus lança. 2008.
Sandro Bottene.
62,5 x 69 cm.
Acrílica e cola sobre tela.
Coleção Particular: Simone Bottene.

Em 2010, no transcorrer do curso de Artes Visuais – bacharelado – outros artistas passam a constar como repertório e servir de bagagem para as pesquisas e execução dos trabalhos plásticos. A partir deste ponto, as referências artísticas pesquisadas tornam-se carregadas de significados. A busca por um referencial teórico aprofundado para embasamento das obras adquire um aspecto mais conceitual e um vínculo mais próximo da produção contemporânea.

Dentre esses artistas podem-se destacar duas brasileiras com características essencialmente simbólicas. Um delas, Karin Lambrecht⁸ (1957, -), que se apropria de elementos orgânicos e naturais, possui um trabalho extremamente ritualístico que remete um sentido de memória, de sagrado, de vida e de morte.



Sem título. 2002.
Karin Lambrecht.
Tecido e sangue.
<www.google.com.br>

Apropriando-se do sangue de animais abatidos em fazendas, ela realiza uma performance contínua e instauradora de obras, recuperando os valores do cotidiano e do prosaico. A artista tenta chamar a atenção para a necessidade de se recuperar a unidade perdida, faz lembrar a estreita vinculação entre cidade e campo e insiste em recordar que o corpo do indivíduo e o fato social fazem parte de uma permanente ritual que deve ser compreendido urgentemente (CHAIA, 2002, p. 39).



Sem título. 1997.
Nazareth Pacheco.
Cristal, lâmina de
barbear e miçanga.
Acervo MAM – SP.
<www.google.com.br>

A relação de proximidade que a artista agrega na matéria-prima, bem como o deslocamento atemporal de suas obras, constitui-se um elo narrativo pessoal e singular apresentado através de sua sensibilidade visual com o trabalho e com o público. Essa mesma relação latente mostra-se presente no trabalho “Entre ferimentos e curativos” (descrita no próximo item) que aborda uma

⁸ **Lambrecht, Karin.** Pintora, desenhista, gravadora e escultora nascida em porto Alegre/RS. Passa a explorar os vermelhos, ocres e amarelos, por meio de pigmentos naturais, que variam desde finas camadas de terra, ao carvão ou ao sangue de animais abatidos. Por vezes, expõe as obras à ação da natureza, como o sol, vento ou chuva, que as modifica e faz com que elementos novos, como folhas de árvores, fragmentos de cascas ou pegadas de animais, sejam agregados à elas (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL/ARTES VISUAIS).

segunda referência artística: Nazareth Pacheco⁹ (1961, -). Através de elementos marcantes, como instrumentos cortantes (agulhas, anzóis, pregos, lâminas, outros), a obra da artista demonstra-se agressiva exalando um aspecto de memória, de sacrifício, de dor, mas por outro lado, de uma composição formal sutil com ternura.

A obra de Nazareth Pacheco busca desalienar nossa imagem, sempre construída a partir de um olhar que nos olha. Somos obrigados a refazer-nos como sujeitos de nossos desejos. Um imaginário do dilaceramento, a referência a suplícios e tortura – que, segundo a própria artista, vem acompanhando todo seu trabalho – mostra um corpo convulsivo. Não há apaziguamento possível. (CHNAIDERMAM, 2003, p. 34).

O trabalho da artista aborda dramas pessoais e explora um campo visual sensível. O material recorrente dos objetos sofre uma metamorfose ao abandonar sua função primordial e dolorosa em prol de apresentar uma narrativa simbólica e complexa de objetos artísticos.

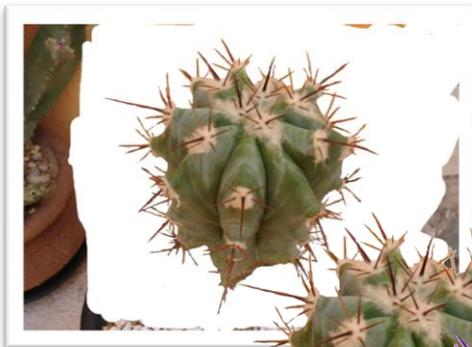
2.3 Espécies/séries em arte

A produção das obras levando em conta a temática “cacto”, bem como a progressão do curso do bacharelado que visa uma profissionalização artística ocorre através de uma seriação. As séries ou “espécies” de arte produzida constituem por meio de diálogos que interligam tanto o tema como toda rede/sistema em torno do cultivo da planta (materialmente e conceitualmente). Esse aspecto torna-se indispensável nas narrativas realizadas a partir de 2010 com o início do curso, já que antes o tema servia apenas como recorrência na representação.

Através de fatos, pensamentos e, principalmente, do contato frequente com o cactário surge narrativas visuais reflexivas. “O olhar do homem sobre o mundo em que vive foi sempre o elo que o ligou à sua capacidade de representar e criar símbolos (ALCÂNTARA, 2004, p. 340). Esse elo com o mundo exterior possibilitou a construção da primeira série intitulada de “Estufa portátil¹⁰”. Essa série procura

⁹ **Pacheco, Nazareth.** Artista visual nascida em São Paulo/SP. Passa a confeccionar peças com objetos que não podem ser tocados, unindo miçangas ou cristais de vidro a agulhas, lâminas de bisturis ou de barbear e anzóis, criando com eles adornos e vestimentas. Inicia também as pesquisas com um novo material, o acrílico cristal, projetando objetos como bancos ou berços, aos quais agrega instrumentos cortantes ou perfurantes (ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL/ARTES VISUAIS).

¹⁰ **Estufa Portátil.** Série produzida de março à julho de 2010 no componente curricular Ateliê II no curso de Artes Visuais – Bacharelado – UNIJUÍ, que remete à ideia de uma estufa que pode ser facilmente transportável.



Processo construtivo.



Sem título. 2010.
Sandro Bottene.
28 x 25 cm.
Impressão sobre papel adesivo,
borboleta e esmalte sobre psai.
Coleção do Artista.

traduzir a transparência do local (estufa) onde os cactos são cultivados e a relação de um espaço móvel. Para tanto se utilizou um suporte plástico cristal que transmitisse e resultasse na passagem da luz, alusão a incidência solar responsável pela sobrevivência e desenvolvimento da espécie.

A série “Estufa Portátil” constitui-se de 13 peças. Cada peça encontra-se planejada visualmente a partir de três elementos: o gotejado com esmalte de unha (tinta fluída experimental), o suporte plástico e a fotografia digital. O processo de montagem consiste na aplicação do esmalte sobre o suporte transparente. Após a secagem agregam-se, posteriormente, algumas imagens de cactos manipuladas em programas de computador (modificações de cores, brilho, contraste, tamanho, outras). O acabamento acontece por conta de uma caneta permanente para contornos e de molduras.

Contudo, pensando no termo “portátil”, o mesmo justifica-se também pela propriedade do suporte da obra não estar preso a uma moldura permanente, ao contrário, encontra-se encaixado; por isso apresenta um aspecto provisório, podendo ser alterado (a obra pode ser substituída) a qualquer instante. A série “Estufa Portátil” transcorre nos subtemas: alguns fazem parte da seção dos “cactos exóticos” (quando as imagens não fazem referência com a realidade; como cores fora do comum), outros se enquadram na seção “fecundação” (colagem de borboletas e sementes) e ainda a seção “floração” (imagens de cactos com flores).



Sem título. 2010.
Sandro Bottene.
25 x 30 cm.
Impressão sobre papel adesivo e esmalte sobre psai.
Coleção do Artista.

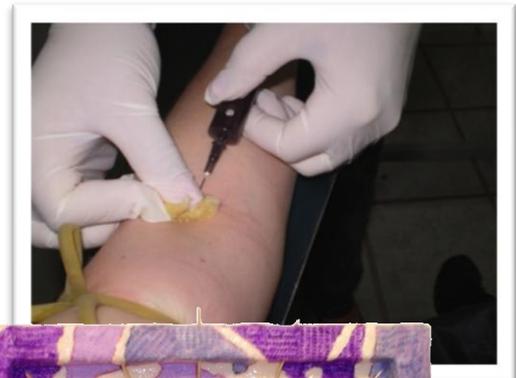


Sem título. 2010.
Sandro Bottene.
25 x 25 cm.
Impressão sobre papel adesivo, borboleta
e esmalte sobre psai.
Coleção do Artista.

Paralelamente, no mesmo período de 2010, fora desenvolvida outra série que se intitulava “Entre ferimentos e curativos¹¹” constituída por 06 peças. A proposta consistia em retratar, primeiramente, os vários ferimentos (acidentes inevitáveis com os espinhos) ocorridos durante o processo de manutenção e cultivo do gênero da espécie da planta e; em segundo, uma reflexão no espaço farmacêutico (local de trabalho profissional), fora da estufa (local onde é cultivada a planta), sobre os diversos ferimentos executados neste espaço (aplicação de injeções), porém, com uma intenção não outra do que a cura.

A proposta condiciona-se novamente na experimentação (teste) de novos pigmentos e na inclusão de acessórios que retratassem considerações tanto dos ferimentos como dos curativos resultantes num diálogo lógico entre o visual e o conceitual. Para isso, utilizou-se: os materiais que são característicos dos ferimentos (agulhas, sangue) e os materiais recorrentes aos curativos (medicamentos pigmentados e atadura gessada).

No processo de montagem, exigiram-se inúmeras etapas levando em conta a sobreposição de diversos materiais (atadura, areia, cola, pigmento, sangue, agulhas, outros) e o tempo de secagem. Durante a construção inseriu-se materiais recorrentes (ampola de vidro, cabelo, unha) que simbolizassem a reflexão da série.



Etapas
do
processo.

18G 1 ½. 2010.
Sandro Bottene.
20 x 20,5 x 3,5 cm.
Técnica experimental e mista.
Coleção do Artista.

¹¹ **Entre ferimentos e curativos.** Série iniciada em dezembro de 2009 e produzida de março à julho de 2010 no componente curricular Ateliê III no curso de Artes Visuais – Bacharelado – UNIJUÍ, que constrói a relação entre o espaço de cultivo e manuseio da planta (estufa) e o espaço farmacêutico (trabalho profissional na época).



23G 1. 2010.

Sandro Bottene.

20 x 20,5 x 3,5 cm.

Agulha, sangue do artista (O+), azul de metileno, permanganato de potássio 1%, tintura de iodo 2%, esferográfica, dermatográfico, acrílica, cola, areia, atadura gessada sobre isopor.

Coleção do Artista.



30G 1/2. 2010.

Sandro Bottene.

22 x 22 x 3,5 cm.

Agulha, sangue do artista (O+), rifamicina sv 10mg, PVP-I 10%, permanganato de potássio 1%, tintura de iodo 2%, cabelo, ampola, esferográfica, dermatográfico, acrílica, cola, areia, atadura gessada sobre isopor.

Coleção do Artista.



Método de preparo.



Sem título (vermelho). 2010.
Sandro Bottene.
26,5 x 32 cm.
Técnica experimental e mista.
Coleção do Artista.

No segundo semestre de 2010, produziu-se mais três trabalhos. Um deles torna-se, respectivamente, muito significativo. Intitulado de “A presença da ausência¹²”. A série marca o aparecimento do papel artesanal (já descrito anteriormente) empregado nas obras.

Nesta pequena série, composta por apenas 04 trabalhos, procurou-se expressar a perda (morte) de inúmeros exemplares da espécie da planta na estufa bem como sua ausência física. Em decorrência disso, apresenta-se também uma relação simultânea entre a perda dos cactos e a perda de nossos entes queridos. Contudo ainda, o trabalho discute o laço da perda com a “presença viva”, remetendo-se às lembranças, as quais se encontram tanto nos registros fotográficos como em nossa memória.

O processo de execução ocorre por meio de etapas: o preparo do papel artesanal, a montagem de molduras a partir de porta-retratos e o uso de cera líquida. Na totalidade, a execução demanda certa disponibilidade de tempo devido o cumprimento de todas as etapas necessárias até atingir sua conclusão.

Contudo, a série mostra-se importante também por marcar o abandono/ruptura (mesmo que temporariamente) de uma característica formal: o gotejado. Tal avanço propicia uma liberdade estética no percurso da trajetória artística contribuindo, por sua vez, na busca de novas soluções visuais para expressar o tema.

¹² **A presença da ausência.** Série desenvolvida de agosto à dezembro de 2010 no componente curricular Ateliê I no curso de Artes Visuais – Bacharelado – UNIJUÍ, que discute a relação entre a presença do cacto no papel artesanal e a ausência do mesmo em virtude de sua morte.

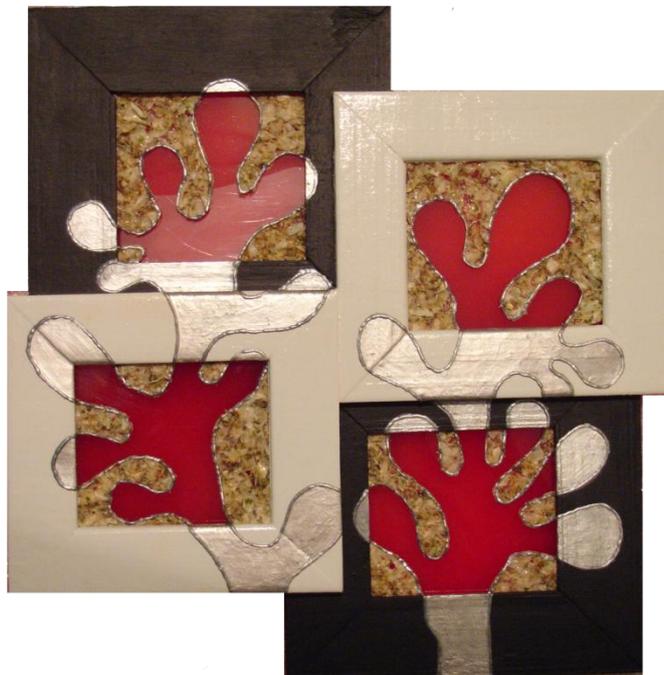


Sem título (roxo). 2010.

Sandro Bottene.

22 x 35,5 cm.

Papel artesanal de cacto, tinta relevo bidimensional,
cera de vela sobre psai cristal e moldura de madeira.
Coleção do Artista.



Sem título (black and white). 2010.

Sandro Bottene.

29 x 30 cm.

Papel artesanal de cacto, tinta relevo bidimensional,
cera de vela sobre psai cristal e moldura de madeira.
Coleção do Artista.

3 OBRA TRÍPTICA: DATA = 21 PEÇAS

*Na simplicidade com que ali dá forma ao complexo
reside o alto mistério de sua arte.*

(ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 15)

3.1 Linguagem: instalação de parede

Neste capítulo, a abordagem desse tópico faz-se necessária devido o entendimento do conjunto de 21 peças constituído como trabalho prático final, bem como a discussão de novos espaços e métodos de exposição de uma obra de arte.

Assim, durante muito tempo, o desenho, a pintura, a escultura e a arquitetura preencheram o espaço das linguagens da arte. No entanto, ocorre uma ruptura com a entrada da Arte Moderna no século XX e a perda de fronteiras na Arte Contemporânea (final da década 60), conseqüentemente, a apropriação de novas tecnologias, ocasionando uma supervalorização de novas linguagens visuais como a fotografia e em decorrência disto também, o vídeo.

Contudo, nesse período fértil do campo da arte, surgiram derivações e experimentos que originaram outras linguagens e discussões pertinentes sobre o papel da arte. O período torna-se marcado por dúvidas, insatisfação e questionamentos sobre o que produzir, de que maneira e por que. A arte Pós-Moderna mostra o inusitado e o transformador através do conceitualismo – Arte Conceitual. Segundo Jimenez,

se o termo “contemporâneo” tem sentido cronológico, a arte contemporânea não chega a designar a totalidade da arte de hoje, mistura de práticas ao mesmo tempo tradicionais, clássicas, modernas e atuais. Catherine Millet mostra que a expressão “arte contemporânea” suplanta, desde os anos 80, as designações “vanguarda”, “arte viva” e “arte atual”. Se tomamos em consideração a centena de movimentos, de agrupamentos e de tendências que se sucederam e por vezes entrecruzaram, desde a Segunda Guerra Mundial, da Action Painting às tecnimagens, percebemos imediatamente que a arte dita “contemporânea” é aquela que sempre pretende renovar as formas antigas e tradicionais de criação. Ela é identificável precisamente graças a seu grau de inovação, de imprevisto, de inédito, á sua vontade de chocar ou de provocar, sem que se prejudique por isso que ela seja reconhecida e apreciada por todos (2003, p. 62).

A discussão de temas ou assuntos atuais passa a permear todas as produções e os espaços da arte. E, uma das linguagens da arte que incorpora essas questões,

de certa forma complexa, é a Instalação¹³, que aceita uma variedade de materiais e de outras linguagens inseridas dentro do diálogo construído. Segundo Bamonte,

a instalação, ao longo da história, vem sendo considerada descartável sob o ponto de vista material e intelectual, como obras que não contribuem para o enriquecimento da história da arte. Muitos tratam-na como algo banal, uma decorrência de modismos. Entretanto, ao seguir estes parâmetros, esquece-se de que estas constituem manifestações artísticas inseridas em um contexto social-político-econômico, no qual a expressão plástica é um de seus maiores reflexos. [...] As instalações constituem mecanismos descartáveis compatíveis com o avanço tecnológico que se vive. Não caracteriza a obra de arte permanente, muitas vezes disputada e negociada no mercado de arte, mas desintegra-se como materiais transitórios, em uma rapidez sintonizada ao desenvolvimento tecnológico que torna computadores desatualizados no momento em que são vendidos (1999, p. 103).

A instalação é um tipo de linguagem que discute sua própria existência. “Os elementos espaço-tempo são colocados em questão, principalmente, quando se pergunta se uma instalação deixa de existir, enquanto obra, a partir do momento em que é desmontada” (ECKERT, 2009, p. 257). A instalação, após o término de sua exposição passa a residir na memória dos espectadores e no registro fotográfico e fílmico da obra. Além disso, resquícios da obra podem estar presentes em rascunhos, projetos e maquetes que contam detalhes de uma obra que não existe mais fisicamente.

A linguagem não se delimita em seguir uma regra, ao contrário, utiliza-se de uma liberdade tanto material quanto conceitual. No entanto, pode-se ressaltar um fator característico dentre todas as produções que se refere ao uso de um espaço temporário (quando a obra possui este caráter). Para Eckert, “as obras sempre foram instaladas, mas, na arte contemporânea, a palavra instalação sofre transformações e se reatualiza para designar obras concebidas, especialmente, para um dado espaço ou, ao menos, adaptadas a esse espaço” (2009, p. 252). E mais,

percebe-se, portanto, a instalação como herdeira dos ready-mades de Marcel Duchamp, quando o artista leva à galeria objetos produzidos em série como reação de indiferença visual ou total ausência de “bom” ou “mau” gosto, das colagens de Kurt Schwitters, no contexto do Dadaísmo, que apresentavam características teatrais na ocupação do espaço; do Construtivismo, de El Lissitzky, que tomava o espaço e o tempo como a única base possível para a construção da arte; do Espaçoísmo, de Lúcio Fontana, com suas telas cortadas que integravam a arte ao ambiente em

¹³ **Instalação.** Termo que entrou em voga na década de 70, designando assemblagens* ou ambientes* construídos numa galeria ou museu para uma exposição em particular (CHILVERS, 2001, p. 271).

geral; e dos Happenings, de Allan Kaprow, que rompiam com os limites dos espaços concretos através do movimento (ECKERT, 2009, p. 253).

A construção de instalações também “podem ser *site-specific*, isto é, concebidas para um lugar específico, ou idealizadas para diferentes locais” (DEMPSEY, 2003, p. 249). O planejamento da obra para um determinado local seja ele fechado ou aberto, pequeno ou grande, público ou privado, constrói um laço quase sempre indissociável entre os materiais, o espaço físico e o tema discutido.

As obras que são planejadas para ocupação de um espaço comum podem ser expostas em diversos ambientes e possuem uma característica de maleabilidade ajustável. Enquanto que aquelas projetadas para um determinado espaço físico não suportam a troca de sua exposição para outro ambiente.

Além disso, deve ser destacada também a participação do público em contato com a obra exposta. Essa particularidade que a linguagem Instalação propicia ao espectador difere-se da proposta, do local, dos materiais, da intenção e até mesmo do tipo de pessoas que irão circular no espaço.

Na instalação, o espectador pode participar passiva ou ativamente, dependendo do estímulo fornecido pelo artista. A participação passiva decorre da forma como se determina sua trajetória ao redor dos elementos. Já a participação ativa resulta na interação direta do público, que manipula os elementos, seleciona materiais e integra-se aos objetos expostos, passando ele próprio a fazer parte da obra (ECKERT, 2009, p. 259).

O espectador, na instalação, adentra na obra, quando essa possibilitar, constituindo-se como parte do cenário espacial e da narrativa conceitual. Ele constrói discursos e diálogos previsíveis e pode provocar tantos outros elementos surpresos e imprevistos.

Encontra-se, na arte contemporânea, principalmente na prática da instalação, uma extraordinária elasticidade, um hibridismo entre o bi e o tridimensional. Essa insubordinação às leis e à ordem constituídas, ao longo de séculos de história, pelo sistema das artes, destruiu, transformou e revolucionou a pintura tradicional, assim como a distinção entre materiais nobres, pobres e novos na escultura. Somente essa liberdade de buscar e experimentar encontra eco na produção atual (ECKERT, 2009, p. 255)

Assim, sobre essa liberdade formal dos materiais e da própria inserção de outras linguagens bem como do modo de ocupação do espaço, pode-se ressaltar ainda que, através da organização de uma série de obras num determinado

ambiente entende-se como uma instalação. Para tanto, as peças produzidas constituem, mesmo que dispostas na parede, uma associação de significados resultante na linguagem espacial vertical.

3.2 Abordagem: corpo e sexualidade - sagrado

No desenvolvimento da série “corpo e sexualidade – sagrado¹⁴” (2011) busca-se reproduzir visualmente elementos simbólicos que retratassem o subtema do “Sagrado” já trabalhado na série “Devoradores do sagrado” (no componente curricular Ateliê IV – 2010). Para tanto, delimitou-se uma abordagem sobre “Corpo e Sexualidade” como aspectos sagrados. A discussão surgiu, principalmente, devido à fabricação do papel artesanal (a partir de partes trituradas do corpo da planta) produzido para o processo de construção das obras na série “A presença da ausência” (componente curricular Ateliê I – 2010).



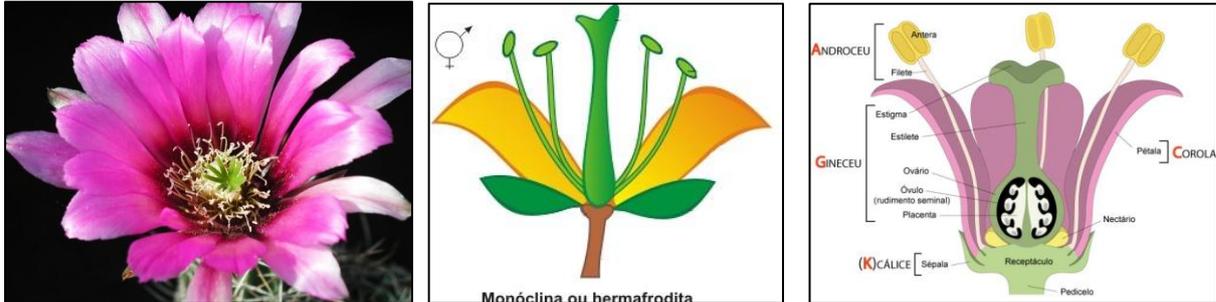
A criação. 2010. Sandro Bottene.
70 x 102 cm.

Técnica experimental e mista. Instalação de parede.
Coleção do Artista.

A delimitação que trata sobre “Corpo e sexualidade” procedem-se por meio de elementos e imagens impregnadas de simbolismo e, evidentemente, da questão sacra. Assim, para retratar a sexualidade no trabalho, recorreu-se à imagem da flor (parte responsável pela reprodução dos cactus) que se constitui de duas partes - o gineceu (órgão reprodutor feminino) e o androceu (órgão reprodutor masculino), cada qual com suas respectivas divisões. A flor, denominada como Monóclina ou Hermafrodita (dotada

¹⁴ **Corpo e sexualidade – sagrado.** Série produzida de março à julho de 2011 no componente curricular Ateliê V no curso de Artes Visuais – Bacharelado – UNIJUÍ, que aborda a narrativa sobre o corpo e a sexualidade do planta hermafrodita através da perspectiva sagrada.

de órgãos reprodutores dos dois sexos; bissexual), torna-se um elemento fundamental para significar e marcar a expressão da sexualidade no trabalho. E, para retratar o corpo (presente no papel artesanal) buscaram-se elementos que remetesse o subtema em status de algo sagrado que, por sua vez, foram constituídos como símbolos religiosos da Igreja Católica através da cruz e do



Flores.

<www.google.com.br>.



Flor P&B. 2010.
Imagem manipulada.



Ostensório.
<www.google.com.br>.

ostensório (custódia onde se ostenta a hóstia consagrada). Esses elementos marcam um sentido de sacrifício (corpo da planta de cactus triturada) na forma de cruzeiros (corpo do

Cristo morto) e a elevação desse corpo (tanto em referência ao de Cristo como dos Cactus) a algo santíssimo, ou seja, “sagrado” sob um determinado ponto de vista particular. Esses símbolos tornam a narrativa instigante e extremamente reflexiva proporcionando uma rede de significados. Para Hevia,

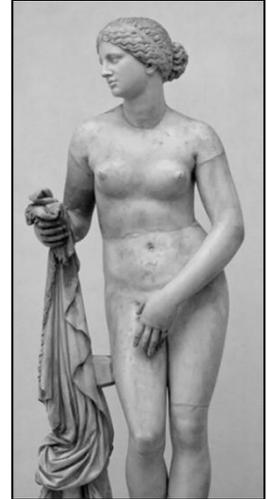
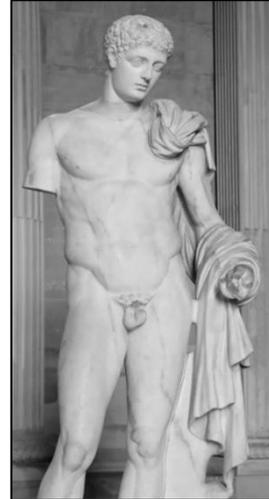
a obra de arte se constitui numa espécie de iceberg, isto é, um todo composto por uma parte visível na superfície (a obra em sua configuração formal e material) e por uma grande parte que fica submersa, invisível (o pensamento, ideias e conceitos explicitamente na configuração formal da obra, mas é, sem dúvida, o que a diferencia como obra de arte dos demais objetos produzidos por uma sociedade (HEVIA, 2002, p. 128).

A obra possibilita, de tal modo, uma contribuição por parte do espectador por meio de sua percepção visual perante a obra e seu discurso integrante.



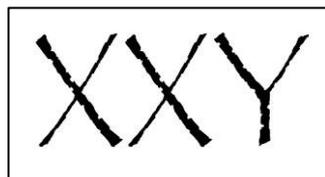
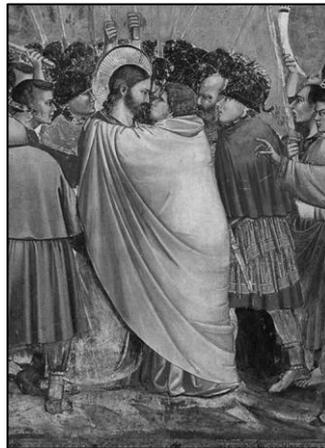
Hermaphrodita.
<www.google.com.br>

Nesta proposta também se utilizou a apropriação de imagens prontas ressignificando-as contemporaneamente. Essas imagens aparecem no processo como forma de completar a narrativa do discurso. Inicialmente, recorreu-se ao uso da reprodução da imagem de uma escultura Hermafrodita do período grego (arte antiga). Essa imagem da arte constrói uma associação com a



Hermes e Afrodite.
<www.google.com.br>

bissexualidade do cactus (a flor hermafrodita). Logo em seguida, no decorrer da pesquisa, apropriou-se também das reproduções de outras imagens: os deuses Hermes e Afrodite que, segundo a mitologia grega, são considerados os pais de Hermafrodita (o próprio termo deriva da junção do nome de ambos dos deuses – Hermes + Afrodite = Hermafrodita).



Jesus Cristo e símbolos bissexuais.
<www.google.com.br>

Contudo ainda, para caracterizar o corpo do cactus como corpo sagrado, recorreu-se a imagens de pinturas religiosas do período inicial da Renascença com retratos de Cristo para reforçar a ideia de algo sacro. Simultaneamente, essas mesmas imagens sugerem o questionamento da sexualidade do corpo de Cristo (bissexual) com a apropriação da cena em que “Judas beija Cristo após sua Traição”.

Outros símbolos empregados na produção para reforçar a ambiguidade sexual foram elementos da genética

(letras: XXY) para designar a união de ambos os sexos (XX = sexo feminino e XY= sexo masculino). Além disso, a cruz e a seta num mesmo corpo expressando a bissexualidade ou a questão hermafrodita do corpo da planta.

Essas apropriações, em sua totalidade, através de pesquisa e seleção na rede virtual (internet) discutem simbolicamente mitos de deuses e entidades tidas como sagradas. Este mesmo elo sacro conduz uma referência direta à planta com ser sagrado e símbolo de adoração na subjetividade por parte do artista. Cada instalação ou tríptico apresenta uma narrativa individual e outra coletiva

3.3 Criação: material/processual

A montagem da série constituiu-se sob uma forma não constante em relação ao formato das peças. Cada narrativa construída foi composta por partes e medidas buscando uma versatilidade e não uma padronização. Para isso, utilizaram-se os mesmos suportes já empregados no trabalho da série “A presença da Ausência”, ou seja, através de molduras (madeira ou plásticas) de porta-retratos com diferentes formatos (retangular e oval) e tamanhos. A preferência por esses modelos remete à relação da sexualidade (retangular para masculino e oval para feminino). Essas molduras, parte delas, receberam um tratamento com uma camada de tinta spray dourado/ouro (algumas com tonalidades mais brilhantes e outras mais foscas) reforçando a ideia de sacralidade. Para Cattani,

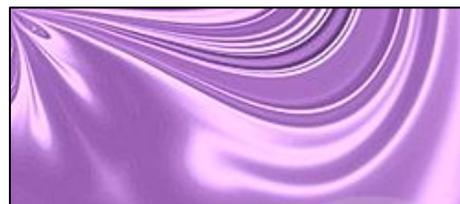
o olhar contemporâneo não se esgota nos valores outrora consagrados como o virtuosismo técnico, a auto-expressão, a beleza, a originalidade ou o prazer. Nessa busca constante pela ampliação de seu campo de sentidos, o artista exercita um aprofundamento teórico singular na percepção e registro do mundo à sua volta (2002, p. 79).

Em relação à fabricação do papel artesanal da planta foram utilizados pigmentos com as cores lilás e rosa no preparo (alusão tanto ao aspecto sexual, sensual e ritualístico – purificador). Ainda foram empregados tecidos (uso do cetim) com intuito de aumentar o aspecto da sensualidade do trabalho (pregas sugerindo movimentação). As cores adotadas foram o branco e o lilás (pela suavidade, simbolismo e possibilidade técnica de transferência). As imagens transferidas no cetim foram adquiridas por meio de reproduções P&B xerografadas e do uso de

tinner. Além disso, também foram agregados crucifixos (metal e plástico) e rosários (plástico) recobertos com tinta spray dourado/ouro. Elementos simbólicos que transferem tanto a relação do sagrado (corpo santo), bem como, inevitavelmente, também um aspecto de oposição:



o profano. O uso do rosário, símbolo de oração (alimento da fé) dialoga com o oferecimento desse corpo e de sua sexualidade (alimento carnal). Para isso também fora empregado outro suporte, o prato (objeto/recepiante para alimentação).



Contudo, foram inseridos alfinetes (alusão aos espinhos dos cactus) que remete ao formato do ostensório (raios); partes da planta dissecadas (corpo em fatias); transparência com as placas de psai cristal (ideia do local de cultivo dos cactus: a estufa); e as próprias flores dissecadas dos cactus como referência ao discurso, entre outros materiais que completaram a narrativa.

Rosário e tecido cetim roxo.
<www.google.com.br>.

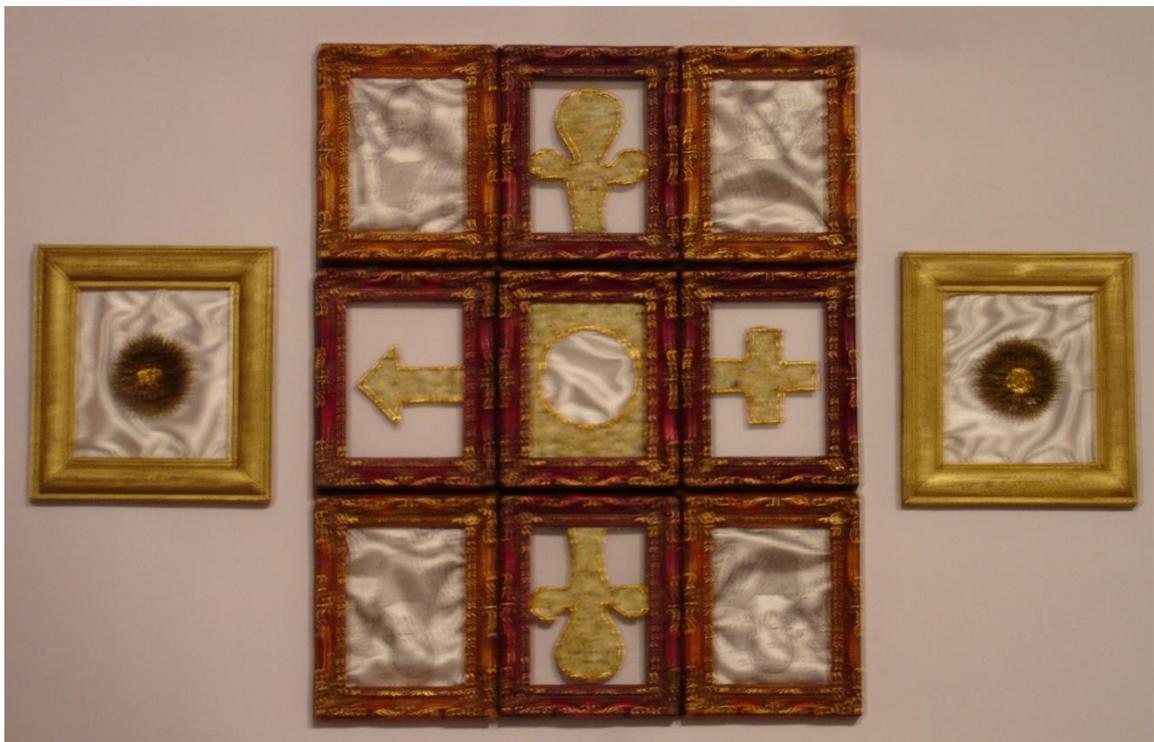
O trabalho final resultou em vinte e uma peças (21) agrupadas em sete (7) trípticos, os quais foram construídos, cada qual, com uma narrativa particular no contexto geral do subtema “corpo e sexualidade: sagrado”. A forma tríptica (três partes) relaciona-se com o termo sagrado, recurso empregado por artistas em muitos trabalhos de pintura com forte expressão religiosa (período medieval e renascentista). Assim, cada trabalho (tríptico) possui uma característica de unicidade e outra de totalidade com a proposta da produção.

A quantidade das peças refere-se simbolicamente à data de nascimento (21) e o número de tríptico ao número de atêlies (07 componentes curriculares no total). A numerologia completa o aspecto sagrado, ou seja, os números refletem aspectos significativos na vida artística e de formação profissional.

As peças possuem uma qualidade intrínseca de fragmentação compositiva através de cada porta-retrato, cada parte de papel artesanal, cada imagem, enfim, cada elemento compositivo que completa a narrativa final.



Tríptico I. 2011.
Sandro Bottene.
Impressão sobre cetim, papel artesanal de cacto,
tinta relevo bidimensional e molduras de madeira.
37 x 80 cm.
Coleção do Artista.



Tríptico II. 2011.
Sandro Bottene.
Impressão sobre cetim, cacto dissecado, papel artesanal de cacto,
tinta relevo bidimensional e molduras de madeira.
33 x 55 cm.
Coleção do Artista.



Tríptico III. 2011.

Sandro Bottene.

Impressão sobre cetim, papel artesanal de cacto, flores dissecadas,
tinta relevo bidimensional, rosário e molduras de madeira.

45 x 65 cm.

Coleção do Artista.



Tríptico IV. 2011.

Sandro Bottene.

Impressão sobre cetim, papel artesanal de cacto,
tinta relevo bidimensional e molduras de madeira.

31 x 65 cm.

Coleção do Artista.



Tríptico V. 2011.

Sandro Bottene.

Impressão sobre cetim, papel artesanal de cacto, flores dissecadas,
tinta relevo bidimensional, cruz, alfinete, prato e molduras.

37 x 45 cm.

Coleção do Artista.



Tríptico VI. 2011.

Sandro Bottene.

Impressão sobre cetim, papel artesanal de cacto,
tinta relevo bidimensional, rosário e molduras de madeira.

30 x 45 cm.

Coleção do Artista.



Tríptico VII. 2011.

Sandro Bottene.

Impressão sobre cetim, cacto dissecado,
tinta relevo bidimensional, rosário e molduras de madeira.

33 x 57 cm.

Coleção do Artista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao término desse trabalho e em vista da abordagem sobre o processo criativo e a trajetória artística constatou-se que seu desenvolvimento e aprimoramento prático/textual têm um papel de suma importância na formação do caráter como artista para entendimento do próprio trabalho que, longe de tornar-se o ponto final, propicia o início consecutivo de novas soluções ou inovações para execução de discursos plásticos ilimitados.

Com relação ao primeiro capítulo, que trata da delimitação ou apropriação de uma temática, o cacto, percebe-se que sua representação produzida inicialmente através de métodos tradicionais proporcionou uma expansão e possibilitou trilhar novas perspectivas estéticas. A transformação do tema na própria matéria-prima dos trabalhos remete à ideia conceitual, minimal e pós-moderna da arte quando discute relações do artista, da obra e vice-versa. Essa metamorfose desencadeou um percurso expressivo e livre que marca profundamente o artista, seu estilo, sua interioridade e seu espaço artístico.

No que diz respeito ao segundo capítulo, que aborda aspectos da arte contemporânea e a mescla de territórios, a pesquisa plástica apresenta-se embasada teoricamente por meio de conceitos atuais na produção formal e de significados. Através de algumas séries visualizadas pode-se apreciar a versatilidade de materiais experienciados juntamente com assuntos pertinentes da temática recorrente com resultados plásticos diferenciados. As narrativas de cada série/espécie de arte produzida demonstram, mesmo que executadas em curto tempo, a incansável busca visual como artista profissional. Além disso, por meio de influências de outros artistas, como a técnica de gotejamento desenvolvida por Jackson Pollock, o uso de pigmento orgânico sanguíneo da artista Karin Lambrecht e os instrumentos cortantes recorrentes da artista Nazareth Pacheco, mostram-se como uma alternativa visual ou diálogos de apropriação que buscam por meio desses alcançar algo particular traduzido em característica própria e inconfundível do artista.

Finalmente, no último capítulo, que aborda conceitos de instalação fazendo uma referência ao formato do conjunto da obra, destaca-se o trabalho recente composto por 07 (sete) trípticos, totalizando 21 (vinte e uma) peças. Esse trabalho que discute questões subjetivas do corpo e da sexualidade constitui-se como uma

narrativa conceitual sobre a temática dos cactos e sua comparação como uma entidade sagrada. Tal aspecto remete ao período atual, quando diversos credos e religiões se cruzam, misturados a ruptura de fronteiras da Arte Contemporânea. Contudo, o uso simbólico do corpo, bem como da sexualidade transita em outros dois assuntos questionadores na época Pós-Moderna, inclusive em diversas sociedades.

Enfim, a construção deste percurso textual busca mostrar, além da experiência prática como artista, a tentativa de consolidar o relato teórico do processo criativo através da investigação como forma de pesquisa. A experiência teórica visa ampliar os conhecimentos dos próprios limites e instigar uma narrativa plástica continuada contribuindo para com a educação de um olhar crítico e transformador na arte.

REFERÊNCIAS

ALCÂNTARA, Cristiane P. de. O olhar na contemporaneidade. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Arte em pesquisa: especificidades**. v. 1. Brasília: UNB, 2004.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 263 p. (Coleção a)

ARRIGUCCI Jr., Davi. **O cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000. 160 p. (Coleção Espírito crítico)

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Campinas: Papyrus, 1994, 110 p. (Coleção Travessia do século)

BAMONTE, Joedy Luciana Barros Martins. Instalação: o prazer e as dificuldades na pesquisa de arte. In: **X Encontro Nacional da ANPAP**. São Paulo, 10, 11 e 12 de novembro de 1999. Anais. v. 1. Paletas, história e crítica de arte, conservação e materiais, curadoria.

BRITTO, Ludmila. **O ateliê/arquivo de Paulo Bruscky: um acervo vasto de quase tudo**. Disponível em: <<http://www.revistaohun.ufba.br/pdf/ludmila.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2011.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: UFRGS, 2002, 152 p. (Coleção Visualidade)

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005. 168 p. (Coleção Todas as Artes)

_____. **Frequentar os incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. São Paulo: Martins, 2008, 215 p. (Coleção Todas as artes)

CHAIA, Miguel. Karin Lambrecht: arte, natureza e sociedade. In: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul. **Karin Lambrecht**. Porto Alegre, 2002. CATÁLOGO.

CHNAIDERMAM, Miriam. **Nazareth Pacheco**. São Paulo: D&Z, 2003, 96 p.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de arte**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 584 p.

COLI, Jorge. **O que é arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. 134 p. (Coleção primeiros passos; 46)

COSTA, Cristina. **Questões de arte: o belo, a percepção estética e o fazer artístico.** 2. ed. São Paulo: Moderna, 2004. 144 p.

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

ECKERT, Alexandra. A instalação: reflexões sobre sua prática e seus domínios. In: COSTA, Clóvis Martins; JOHN, Richard (org.). **Vetor.** Novo Hamburgo: FEEVALE, 2009.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa.** 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004. 2120 p.

GENET, Jean. **O ateliê de Giacometti.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000, 95 p.

HEARTNEY, Eleanor. **Pós-Modernismo.** São Paulo: Cosac Naify, 2002. 77 p. (Coleção Movimentos da arte moderna)

HEVIA, Arturo. Um marco referencial para o ensino da arte. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas.** Porto Alegre: UFRGS, 2002, 152 p. (Coleção Visualidade)

JIMENEZ, Marc. Pós-modernidade, filosofia analítica e tradição europeia. In: ZIELINSKY, Mônica (org.). **Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios.** Porto Alegre: UFRGS, 2003, 191 p.

LAMBRECHT, Karin. In: **Enciclopédia Itaú Cultural/Artes Visuais.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2390&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 13 ago. 2011.

MARINHO, Claudia. Espaço e criação. Os ateliês das cidades contemporâneas. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de (org.). **Arte em pesquisa: especificidades.** v. 1. Brasília: UNB, 2004.

PACHECO, Nazareth. In: **Enciclopédia Itaú Cultural/Artes Visuais.** Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2855&cd_item=1&cd_idioma=28555>. Acesso em: 13 ago. 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística.** 4. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2009. 168 p.

SCHMIDLIN, Elaine. **Isto é arte?** São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2006 (DVDteca Arte na Escola – Material educativo para professor-propositor)

STRICKLAND, Carol. **Arte comentada:** da pré-história ao pós-moderno. 13. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 198 p.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno.** São Paulo: Cosac Naify, 2001. 165 p.

TRIGO, Luciano. **A grande feira:** uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2009. 239 p.

VENTRELLA, Roseli; ARRUDA, Jacqueline. **Projeto educação para o século XXI:** 8ª série. São Paulo: Escala educacional, 2006. 112 p. (Coleção Série Link da Arte)